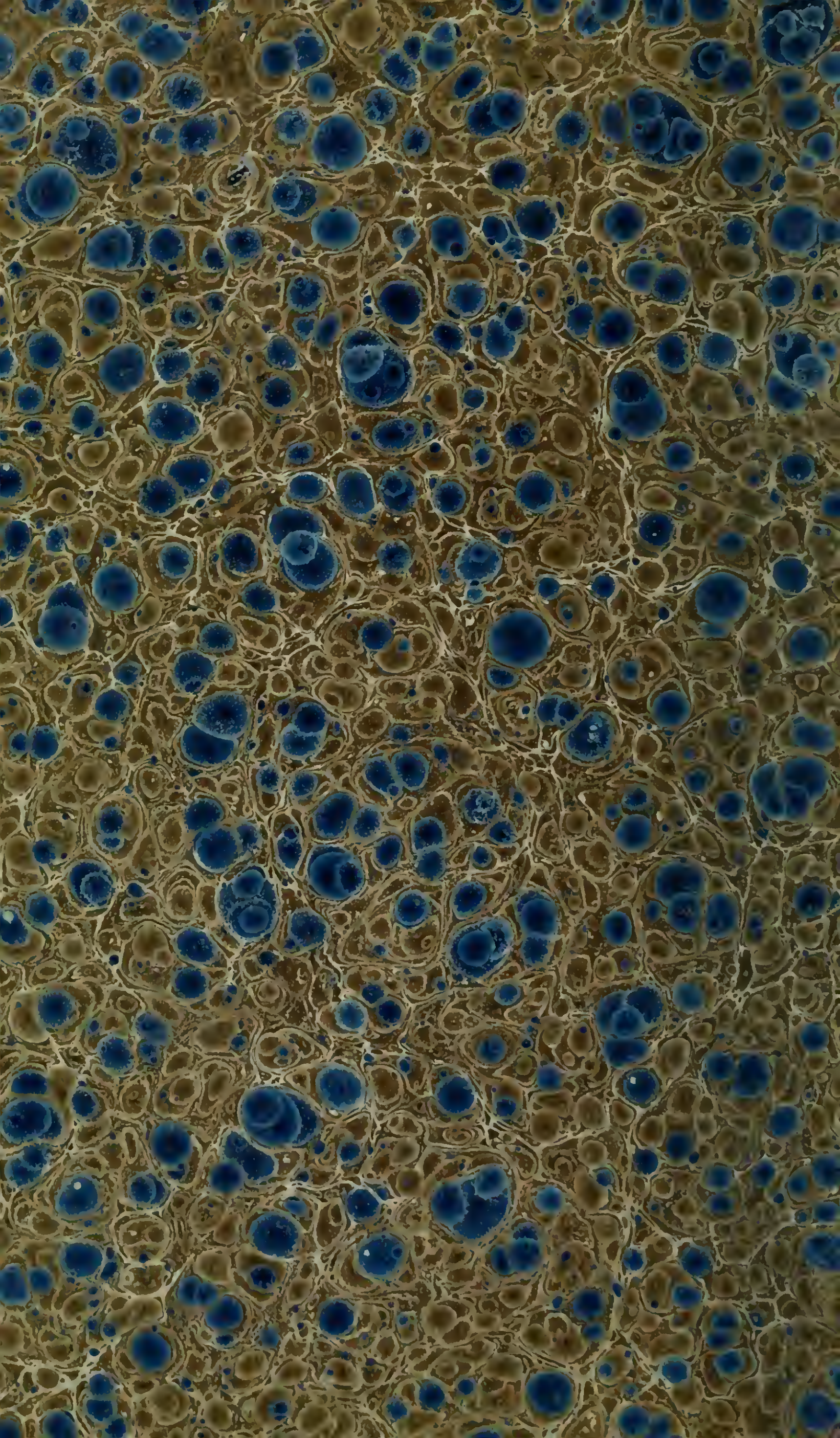
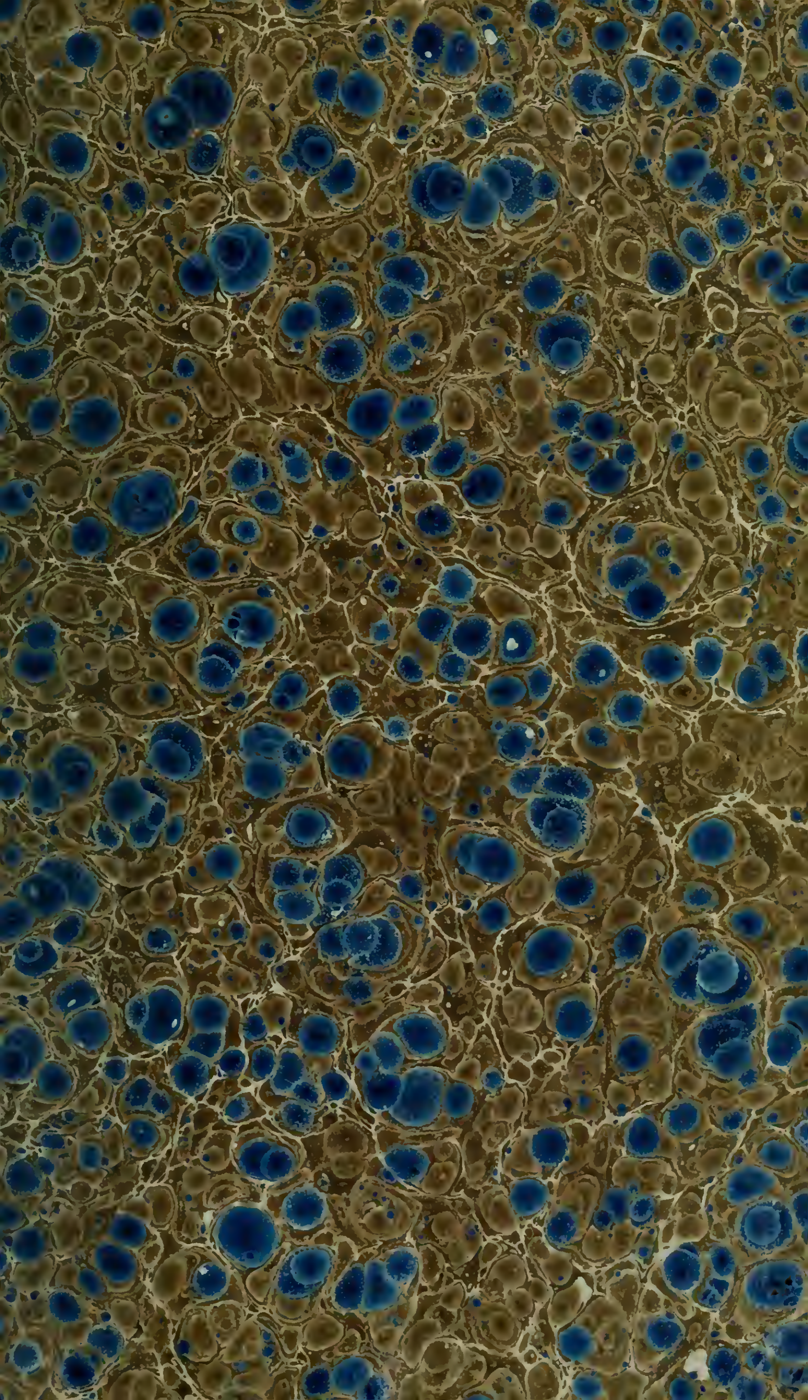






$60.00 2 vols 1st Edn.

DE L'OPÉRA,

EN FRANCE.

I.

Venimus ad summum fortunæ...
Psallimus... Achivis doctiùs.

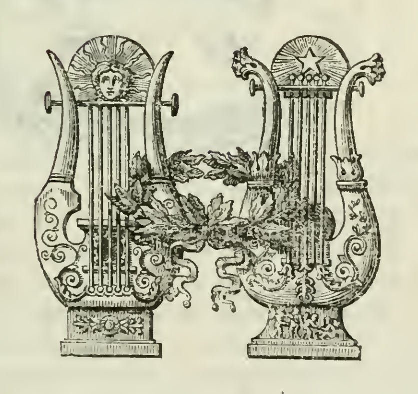
HORACE, *Epît.*, liv. II, ép. 1re.

A. ÉGRON, IMPRIMEUR,
DE S. A. R. Mgr. DUC D'ANGOULÊME,
rue des Noyers, n° 37.

DE L'OPÉRA, EN FRANCE.

PAR M. CASTIL-BLAZE.

TOME PREMIER.



PARIS,
JANET ET COTELLE, LIBRAIRES,
RUE NEUVE DES PETITS-CHAMPS, n° 17

M. DCCC. XX.

Souscription.

LES NOCES DE FIGARO,

OPÉRA-COMIQUE, EN QUATRE ACTES,

D'APRÈS BEAUMARCHAIS,

PAROLES AJUSTÉES SUR LA MUSIQUE DE MOZART,

PAR M. CASTIL-BLAZE.

Le succès éclatant que *les Noces de Figaro* ont obtenu dans toute l'Europe musicale, nous dispense de faire ici l'éloge de cet opéra; son immense réputation parle pour lui. Tout le monde sait par cœur cette musique délicieuse : on l'admire dans les salons; c'est au théâtre qu'il faut l'entendre pour ne rien perdre de ses charmes. La comédie de Beaumarchais est encore plus connue en France : la seule chose qui puisse inspirer quelque défiance, c'est le travail du traducteur. Il croit avoir détruit la prévention qui existe contre les traductions d'opéras, par la préface imprimée en tête du poëme des *Noces de Figaro* qu'il vient de publier; il est d'ailleurs fort aisé de joindre ses couplets aux mélodies de Mozart

Comme cet opéra a moins de personnages que la comédie

de Beaumarchais, toutes les troupes qui jouent *Joconde* peuvent le monter parfaitement : la distribution de ces deux pièces est à-peu-près la même. Toujours mélodieuse, pleine de franchise et de vérité dramatique, la musique des *Noces de Figaro* guide le chanteur le moins exercé, et ne présente aucun de ces passages scabreux, de ces marches d'une harmonie serrée, que l'on rencontre dans les *Mystères d'Isis,* du même auteur. Nous ne craignons pas d'affirmer que *le Petit Chaperon Rouge, Une Folie* même, sont d'une exécution plus difficile que *les Noces de Figaro*.

Le texte de Mozart a été reproduit avec la plus grande fidélité.

Pour que cet opéra pût être exécuté parfaitement sur nos théâtres, il était indispensable que le rôle d'Almaviva, écrit pour la basse, fût mis à la portée du ténor. Nos basses tailles ne sont point faites au genre noble. Ce changement n'a pas porté le désordre dans la partition ; tout est demeuré à sa place ; un seul air a été transposé. Dans les morceaux d'ensemble, le traducteur a pu faire un échange de parties entre le Comte et Basile ; et, dans le reste de la musique, le chant n'étant pas dans les tons graves, il n'a eu qu'à substituer la clef de ténor à celle de basse. On sait d'ailleurs que M. Garcia, premier ténor, a chanté ce rôle avec beaucoup de succès.

La langue italienne est plus favorable au chant que la nôtre, mais il faut convenir que les traits brillans, malins, ou pleins de gaîté de Beaumarchais, qui viennent révéler tout l'esprit de la musique de Mozart ; le jeu des acteurs, rendant la vie à des scènes charmantes, que les Italiens ne sont point en état de jouer ; la marche rapide de la pièce, qui n'est plus entravée par la psalmodie du récitatif, offrent de grandes compensations à des auditeurs français.

Des raisons, tout-à-fait étrangères au mérite des *Noces de Figaro,* ont retardé jusqu'à ce jour leur mise en scène au

Théâtre Royal de l'Opéra-Comique (1). Le succès qu'elles ont obtenu sur divers théâtres de province les a fixées au répertoire, dont elles font le plus bel ornement. Le traducteur ne pouvant satisfaire à tou es les demandes qui lui ont été adressées par MM. les directeurs de spectacle, et voulant d'ailleurs épargner au plus grand nombre d'entre eux les frais considérables que plusieurs n'ont pas craint de faire pour se procurer une copie complète de cet opéra, cette souscription a été ouverte.

Le prix de la partition des *Noces de Figaro*, en deux volumes in-fol., formant un ensemble de 500 pag. environ, sera, pour les souscripteurs, de................. 25 fr.

Parties d'orchestre........................... 25

Rôles de chant, avec la basse et la partie concertante en partition, format de guitare.......... 20

70 fr.

Lors de la clôture de la souscription, le prix de ces trois objets réunis sera porté à 220 fr., sauf les remises d'usage,

---

(1) Pour répondre à l'article du *Journal des Spectacles*, du 11 avril 1820, nous donnerons la distribution que l'on a faite de cette pièce, lors de sa réception à Feydeau, en 1815.

Le Comte.	MM.	*Huet.*
Figaro.		*Martin.*
Bartholo.		*Chenard.*
Basile.		*Moreau.*
Antonio.		*Juillet.*
La Comtesse.	*Mmes*	*Regnault-Lemonnier.*
Susanne.		*Boulanger.*
Chérubin.		*Gavaudan.*
Marceline.		*Desbrosses.*
Fanchette.		....

pour faire concorder ce prix avec ceux des ouvrages de même nature qui sont dans le commerce.

On peut souscrire séparément pour chacun de ces trois objets. Il n'est pas inutile de faire observer aux amateurs, que les rôles de chant faciliteront beaucoup l'exécution des morceaux d'ensemble, quand on voudra les faire entendre dans les salons.

On souscrit, à Paris, chez JANET et COTELLE, marchands de musique, rue Saint-Honoré, n° 125.

On peut souscrire aussi, à la même adresse et aux mêmes conditions, pour la partition, les parties d'orchestre, et les rôles de Don Juan, de Mozart, arrangé en opéra comique français par M. CASTIL-BLAZE.

On est prié d'affranchir les lettres et l'argent, qui peut être versé en souscrivant, ou lors de la remise des exemplaires, selon la volonté des souscripteurs.

A. ÉGRON, IMPRIMEUR
DE S. A. R. MONSEIGNEUR DUC D'ANGOULÊME,
rue des Noyers, n° 37.

AVERTISSEMENT.

Ce livre n'est point fait pour les compositeurs et les érudits, ils en savent tous plus que son auteur. Les bons praticiens y apprendront peu de chose. C'est pour les gens du monde qu'il a été écrit; pour ces amateurs passionnés de musique, qui suivent avec ardeur les messes, les oratorios, les concerts, les opéras, et n'ont cependant ni la doctrine, ni l'exercice de cet art. Toute personne qui trouve du plaisir et s'attache vivement à une représentation lyrique; celle qui ressent une douce émotion en entendant chanter un air, un duo, une tendre romance, un nocturne mystérieux; celle qui ne s'endort pas à un excellent concert; celle qui s'arrête un moment dans sa course pour goûter les charmes d'une musique militaire harmonieuse et brillante, ou d'une sérénade

pleine de mélodie; celle qui s'empresse d'appeler sous ses fenêtres les virtuoses ambulans que nous envoie l'Italie; celle qui écoute avec intérêt le ramage des oiseaux, et les rustiques accens de la musette; celle qui ne dédaigne pas une sonate de piano, un concerto de violon, bien exécutés; les personnes enfin qui pensent que les sublimes accords des Mozart, des Cimarosa, des Méhul, sont autre chose qu'un bruit insignifiant et sans objet, pourront lire avec fruit, et peut-être avec plaisir, cet ouvrage que je leur destine; il les entretiendra d'un art qui leur a donné tant de jouissances, et leur en préparera de plus vives pour l'avenir, en leur expliquant tour à tour ses moyens et ses résultats.

Il est impossible d'entendre parler de musique dans les salons, dans les foyers de spectacle, dans les cafés, et de lire les journaux, sans être étonné de la manière dont la multitude et une infinité d'amateurs et de gens d'es-

prit déraisonnent; des absurdités que certains écrivains ne craignent pas de répandre, et de l'ignorance profonde où l'on ést des premières notions, des termes mêmes les plus familiers d'un art si généralement cultivé, et dont les merveilles frappent nos sens tous les jours. Cela doit être ainsi dans un pays où presque tous les ouvrages qui traitent de la musique ont été faits par des savans ou des littérateurs parfaitement étrangers à cette matière, et qui n'y entendaient rien; au lieu de nous éclairer, ils ont mis en crédit de nouvelles erreurs, des hérésies, des méprises, qui font sourire de pitié les musiciens, et que les gens du monde, les déclamateurs de salons adoptent avec avidité, sur les réputations que ces auteurs se sont acquises en traitant d'autres sujets avec supériorité.

Je n'aurai point leur éloquence entraînante, ni leur style élégant et pur. J'ai cru cependant qu'un ouvrage sur la musique, écrit par un

musicien, devait inspirer quelque intérêt : ce n'est pas que l'artiste ne puisse se tromper aussi en parlant de son art ; mais du moins il est sur la voie, il suit son objet, et l'on veut bien pardonner, en faveur de ce qu'il dit, la manière dont il le dit.

INTRODUCTION.

Les anciens n'ont pas connu l'Opéra; ils cultivaient cependant tous les arts qui en sont les élémens, et les employaient aux représentations scéniques. Leurs tragédies avaient des ouvertures, des danses, des chœurs, des décorations, et le dialogue se récitait selon les lois de la mélopée. La musique, après avoir annoncé le spectacle et réglé les pas de la danse, soutenait ensuite le chœur pendant les entr'actes. C'est ainsi que les productions dramatiques de Sophocle et d'Euripide, d'Ennius et de Sénèque, ont été exécutées à Athènes et à Rome. Cette déclamation mesurée, qui n'avait pas même la variété d'intonation de notre récitatif, a produit de très-beaux effets ; nous ne pouvons les attribuer qu'au charme particulier des langues anciennes, dont l'harmonie et le rhythme faisaient une espèce de chant du discours dramatique et oratoire. Aussi voyons-nous que Hortensius se servait d'un joueur de flûte pour lui donner le ton en commençant sa harangue, et l'y ramener s'il s'en écartait.

L'invasion des Barbares changea la face de

l'Europe, et fut pour les beaux-arts une époque désastreuse. Rome, conquise et ruinée, tomba au pouvoir de peuples dont l'ignorance égalait la férocité ; les monumens furent renversés, les théâtres dévorés par les flammes, les artistes périrent dispersés, et des siècles de ténèbres succédèrent aux règnes brillans des Césars.

Vers l'an 1430, les Turcs s'étant emparés d'une grande partie de l'empire d'Orient, les musiciens, les peintres, les poëtes, qui habitaient Constantinople et les villes de la Grèce, vinrent se réfugier en Italie, et cette belle contrée devint le berceau des arts qui se répandirent ensuite dans l'Europe entière. Possesseurs de tant de talens divers, qui se joignaient à ceux qui existaient déjà dans leur patrie, les Italiens songèrent à rétablir ces spectacles superbes qui avaient fait les délices de la Grèce et de l'empire romain. On savait qu'une tragédie se composait d'une action dramatique, récitée en vers élégans et pompeux, et que la musique, la danse, la peinture, venaient lui prêter leur secours. On consulte les ouvrages des anciens, on suit leurs traces pas à pas, et, après avoir long-temps cherché, on trouve l'Opéra au lieu de la tragédie grecque. Nous devons nous applaudir de cette erreur, puisqu'elle a donné naissance à un nouveau genre de spectacle. D'ailleurs les langues mo-

dernes ne convenaient point au drame des Grecs; leur rhythme est trop peu sensible pour qu'elles puissent se passer de musique dans les discours exécutés simultanément par un grand nombre de voix.

Comme nos premières tragédies, les premiers opéras eurent pour objet les mystères. *La Conversion de Saint-Paul*, opéra de Francesco Baverini, est représenté à Rome en 1440, sur une place publique ; d'autres lui succèdent, et toujours sur des sujets tirés de l'Ecriture Sainte. Les opéras profanes ne paraissent que vers 1475. On cite à cette époque l'*Orfeo* d'Ange Politien, et une tragédie en musique, exécutée à Rome en 1480, dont le cardinal Riatti, neveu du pape Sixte IV, avait fait les paroles.

Les papes avaient déjà un théâtre à décorations et à machines en 1500 ; et quand le cardinal Bertrand de Bibiena fit jouer devant Léon X la comédie de *la Calandra*, on y admira les peintures de Peruzzi.

Vers 1550, saint Philippe de Néri, qui venait de fonder à Rome la Congrégation de l'Oratoire, s'alarma des succès du spectacle lyrique. Ce saint prêtre voulant diriger vers la religion la passion que les habitans de cette ville montraient pour l'Opéra, qui, pendant les jours de carnaval surtout, les éloignait de l'église, imagina de

faire composer, par de très bons poëtes, des intermèdes sacrés, de les faire mettre en musique par les virtuoses les plus fameux, et d'en confier l'exécution à des chanteurs excellens. Son projet réussit complétement, la foule accourut à ses concerts religieux; et ce genre de drame prit le nom d'*Oratorio*, de l'église de l'Oratoire où ils étaient exécutés.

Alfonso della Viola de Ferrare, Strigio, Malvezzi, Emilio del Cavaliere, Orazio Vecchi de Modène, compositeurs, consacrèrent leurs talens à la scène lyrique pendant le seizième siècle. L'art qui n'était encore qu'à son enfance fit peu de progrès entre leurs mains; et parmi leurs productions on ne cite rien de remarquable.

En 1597, Jean de Bardi, Pierre Strozzi et Jacques Corsi, seigneurs florentins, peu contens des essais faits jusqu'alors, et concevant de grandes espérances au sujet du drame chanté, s'efforcent de l'élever à son plus haut degré de perfection, et pour y parvenir choisissent le meilleur poëte et le meilleur musicien connus de leur temps, et les engagent à composer exprès pour eux un opéra, que l'on exécute dans le palais Corsi, à Florence. C'était la *Daphné* d'Ottavio Rinuccini et de Giacomo Peri. Le grand-duc de Toscane et sa cour, beaucoup de cardinaux et la plus brillante société suivirent les représenta-

tions de cet ouvrage, qui surpassa tout ce que l'on avait vu. La conduite de la pièce et la beauté de la musique le firent considérer comme un chef-d'œuvre; et c'est sur ce modèle que les mêmes auteurs, que l'on proclama avec raison les créateurs du genre, composèrent leur opéra d'*Euridice*, joué publiquement à Florence, à l'occasion du mariage d'Henri IV, roi de France, avec Marie de Médicis. Jules Caccini donna ensuite *l'Enlèvement de Céphale*, et Peri, *Ariane*.

Partout le nouvel art inspirait les mêmes transports et le même enthousiasme. Pareils à ceux de la musique grecque, ses miracles s'opéraient avec de bien petits moyens. Il n'y avait point d'airs dans les drames lyriques, et ce ne fut qu'en 1600 que Peri en fit entendre dans l'opéra d'*Euridice*, dont nous venons de parler. Le récitatif seul occupait la scène, et cette déclamation musicale, que l'on n'écoute plus en Italie, tenait dans un ravissement continuel des spectateurs qui, ne connaissant rien de mieux, jouissaient de ce qu'on leur offrait, sans imaginer qu'un art aussi séducteur pût ajouter encore à ses merveilles.

En 1630, Claudio Monteverde établit à Venise un théâtre lyrique, où l'on joue *l'Enlèvement de Proserpine*, dont il était l'auteur. Soriano et F. Cavalli, ses contemporains, composent aussi

pour la scène, et en 1639 on y représente *les Noces de Pélée*, de ce dernier.

A cette époque, on ne possédait encore en France que les ballets, dans lesquels les récits et le dialogue succédaient tour-à-tour à la danse. Ces ballets, composés sans goût, n'étaient assujétis à aucune loi dramatique. Balthasarini (1), Italien, que le maréchal de Brissac, gouverneur de Piémont, envoya à Catherine de Médicis, avec une bande de violons, apporta le premier une certaine régularité dans ce genre de spectacle. La reine le nomma son valet-de-chambre, et dès lors il devint l'ordonnateur de tous les festins, ballets, concerts et représentations de la cour. Ce fut lui qui, en 1581, composa le fameux ballet comique de la reine, pour les noces du duc de Joyeuse; Beaulieu et Salmon, maîtres de musique de Henri III, le secondèrent en faisant une partie des airs et des récits, dont Lachenaye, aumônier du roi, avait donné les paroles. Ce seul ballet coûta plus de douze cent mille écus.

Baïf et Ronsard travaillèrent aussi pour cette fête. Baïf avait vu représenter des opéras à Venise; poëte et musicien, il conçut le projet d'in-

(1) Plus connu sous le nom de *Beaujoyeux*, qu'il prit ensuite en France.

troduire ce spectacle en France, et composa à cet effet des drames en vers métriques, tels que ceux des anciens, regardant cette coupe comme plus favorable au chant; il les mit en musique et commença par les faire entendre dans les concerts qu'il donnait à sa maison du faubourg Saint-Marceau, et que les rois Charles IX et Henri III honoraient de leur présence. Baïf, poursuivant toujours son entreprise, aurait fini par établir l'Opéra à Paris, si les guerres civiles qui désolèrent alors la France n'avaient mis un terme aux plaisirs de la cour.

Enfin en 1645, le cardinal Mazarin, qui cherchait tous les moyens d'amuser Louis XIV, encore très-jeune, fit jouer, devant ce monarque et la reine sa mère, une comédie lyrique intitulée *la Finta Pazza*, de Jules Strozzi. Le premier acte de cette pièce finissait par un ballet de singes et d'ours; le second par une danse d'autruches; et le troisième par une entrée de perroquets. *La Finta Pazza* et l'*Orfeo* de Zarlino, qui parurent deux ans après, furent représentés par une troupe d'acteurs et de musiciens venus d'Italie par les ordres du cardinal. La pompe de ce spectacle, les charmes de la musique, la beauté des costumes, le jeu des machines et la variété des décorations produisirent un effet extraordinaire. Mazarin, qui avait

fait la dépense de ce divertissement royal, en fut si content, qu'il le renouvela ensuite aux noces de Louis XIV.

Le succès de l'*Orfeo* donna l'idée de composer des opéras français; l'exécution seule présentait des difficultés. On avait le théâtre, les machines, les décors, il fallait encore des chanteurs et des symphonistes. D'ailleurs le préjugé que Rousseau a voulu rétablir ensuite, et qui tend à dépouiller notre langue de toute harmonie musicale, existait déjà. L'abbé Perrin, que tant d'obstacles n'intimidèrent pas, osa les combattre et réussit à les surmonter, en faisant une pastorale que Cambert mit en musique, et que l'on applaudit à Issy, où l'on en fit l'essai, dans la maison de M. Delahaye. Cette nouveauté charma d'autant plus les Français, qu'elle leur prouva qu'ils pouvaient aussi posséder un spectacle lyrique. La musique fut goûtée, et l'on admira surtout la douce mélodie des flûtes que le compositeur avait su marier à celle des violons. Innovation hardie pour ce temps, et dont l'effet inattendu rappela les merveilles que les historiens grecs nous rapportent de cet instrument.

Le cardinal, qui aimait passionnément ces sortes de représentations et qui s'y connaissait fort bien, accueillit les auteurs de la pastorale de la manière la plus flatteuse; et, d'après ses

ordres, on la joua plusieurs fois à Vincennes devant le roi. Enchantés de la réussite de ce premier essai, Perrin et Cambert s'occupèrent de la composition d'*Ariane*.

C'est à cette époque qu'une nouvelle troupe d'Italiens fit entendre l'opéra de *Ercole amante*. Le mariage du roi, les progrès que l'art avait faits depuis plusieurs années, et les largesses du cardinal, donnèrent à cette représentation une grande magnificence. Vigarani de Modène, habile architecte, avait fait construire aux Tuileries un superbe théâtre et des machines dont l'effet tenait du prodige; elles enlevaient cent personnes à la fois. Le roi, la reine et les principaux seigneurs de la cour y dansèrent. Malgré tous ces avantages, cet opéra, quoique mieux exécuté, ne fit pas la même impression que l'*Orfeo*. On avait pris goût aux paroles françaises, l'esprit national s'en mêla, et l'œuvre de Cambert fut généralement préféré.

Le marquis de Sourdéac, célèbre dans les annales de l'Opéra, dont il perfectionna les machines, fit représenter, dans son château de Neubourg, *la Toison d'or*, de P. Corneille. Comme c'était une fête somptueuse qu'il donnait à l'occasion du mariage de son souverain, toute la noblesse de la Normandie y fut invitée: acteurs, musiciens, danseurs, décorateurs, ma-

chinistes, spectateurs même, tout fut logé et traité à ses dépens pendant deux mois. Ils étaient plus de cinq cents lors des représentations.

Ariane était terminée, on avait même commencé à la répéter, quand la mort du cardinal en suspendit l'exécution. Cet événement enleva aux arts un protecteur libéral et retarda les progrès du drame lyrique pendant plusieurs années.

Voulant pousser à bout une entreprise dont les commencemens avaient été si brillans, Perrin sollicite et obtient, en 1669, des lettres-patentes portant permission d'établir des académies de musique, pour chanter en public des pièces de théâtre. Mais comme il ne pouvait fournir seul aux soins et à la dépense, il s'associe Cambert pour la musique, le marquis de Sourdéac pour les machines, et Champeron pour les fonds. La ville de Paris ne possédant pas un nombre suffisant d'acteurs et de symphonistes, on fait, dans le midi de la France, une levée des musiciens les plus distingués qui s'y trouvaient au service des cathédrales, en y joignant les acteurs lyriques qu'une expérience de plus de dix années avait pu former. On exerça cette nouvelle troupe à l'hôtel de Nevers, tandis que l'on transformait en salle de spectacle le jeu de paume de la rue Mazarine.

C'est là que parut *Pomone*, le premier opéra

français qui ait été représenté en public. Les paroles étaient de Perrin, la musique de Cambert, et les ballets de Beauchamp. Mademoiselle de Castilly, Beaumavielle et Rossignol y remplirent les principaux rôles.

Saint-Evremont, en parlant de cette pièce, dit : « On voyait les machines avec surprise, les « danses avec plaisir; on entendait le chant avec « agrément, les paroles avec dégoût (1). » Ce jugement pourrait bien s'appliquer à quelques opéras que l'on représente aujourd'hui et qui sont pourtant bien au-dessus des rapsodies de Perrin. Ce poëte, prenant pour modèle les productions italiennes, offrait au musicien des scènes décousues et qui ne formaient pas une action, un style pitoyable mêlé d'équivoques grossières et de jeux de mots. *Pomone*, malgré ces impertinences, fut représentée pendant huit mois avec un succès qui ne se démentit point, et Perrin en retira pour sa part trente mille francs.

C'était une belle faveur de la fortune : malheureusement ce fut la dernière. Le marquis de Sourdéac, sous prétexte des avances qu'il avait faites, s'empare du théâtre, quitte Perrin pour Gilbert, qui lui donne une autre pastorale dont Lulli fait la musique. Ce fut le début de cet il-

(1) *Les Opéras*, comédie, acte II, scène 4.

lustre musicien ; comme il avait autant d'adresse que d'esprit et de talent, il profita de la division qui régnait entre les associés, et obtint, par le crédit de madame de Montespan, que Perrin lui cédât son privilége. Une fois maître, Lulli congédia Gilbert, laissa Sourdéac et ses associés, en prit de nouveaux, quitta leur théâtre, et en fit élever un au jeu de paume de la rue de Vaugirard, où l'on joua *les Fêtes de l'Amour et de Bacchus,* en 1672. Cette pièce était de Quinault. Ce poëte fit entrevoir des étincelles de son génie dans *Cadmus* et dans *Alceste,* qui parurent bientôt après. Ces deux opéras, quoique défigurés par quelques scènes comiques et de mauvais goût, permirent d'espérer un spectacle régulier et intéressant. Lulli travailla presque toujours avec Quinault, et s'engagea même à lui compter une somme de quatre mille francs pour chacun des opéras qu'il lui fournirait, en observant de mettre une année d'intervalle de l'un à l'autre.

Molière étant mort en 1673, et pendant les représentations de *Cadmus,* le Roi donna à Lulli la salle du Palais-Royal, où l'Opéra est resté plus d'un siècle (1).

(1) Cette salle, qui occupait la partie de bâtiment située à droite en entrant dans la cour du Palais-Royal, fut brûlée en 1763, rétablie sur-le-champ, et brûlée de nouveau en 1781. C'est

Lulli était excellent violon ; il prit beaucoup de peine à former les musiciens de son orchestre ; il mit plus de difficulté dans les accompagnemens, à mesure que ses exécutans devinrent plus habiles : on peut le regarder comme le premier qui ait fait usage des instrumens à vent et de percussion ; avant lui, le violon avait seul le droit de se faire entendre dans les orchestres.

Une autre innovation, non moins importante, eut lieu en 1681, à la représentation de son opéra du *Triomphe de l'Amour :* des danseuses parurent sur le théâtre ; les rôles de femme, dans les ballets, étaient remplis auparavant par des hommes travestis.

Habile courtisan, Lulli ne laissait échapper aucune occasion de plaire à son maître, qui le combla de faveurs, et le fit surintendant de sa musique. Il poursuivit sa carrière avec autant de gloire que de bonheur, et la termina, en 1686, par *Armide*, qui fut regardé comme le meilleur de ses opéras.

Destouches, Campra, Montéclair et Lalande se sont distingués parmi les nombreux succes-

à cette époque que l'on bâtit celle de la Porte Saint-Martin, que l'Académie Royale de Musique quitta, dix ans après, pour s'établir dans la salle de la rue de Richelieu, où elle est à-présent.

seurs de Lulli, en suivant avec fidélité la route qu'il leur avait tracée : ils ne s'élevèrent cependant jamais jusqu'à lui.

Issé, Amadis, l'Europe galante, Hésione, Jephté, le fameux ballet des *Elémens*, et une infinité d'autres productions, oubliées aujourd'hui, occupent la scène jusqu'à la venue de Rameau, qui débute, en 1733, par *Hippolyte et Aricie.* Ses compositions excitent des troubles violens dans le monde musical ; ses succès sont contestés, et le parti de Lulli lui dispute long-temps le terrein. On lui oppose *Armide*, *Atys ;* et la foule se porte avec fureur aux représentations de ces opéras. Mais il fallut céder enfin, et l'auteur de *Castor* l'emporta : comme Lulli, il régna en souverain sur la scène lyrique. Mondonville, Rebel, Francœur, Mouret, Berton, ses contemporains, musiciens fort estimés dans ce temps, ont laissé peu de souvenirs; et parmi les patriarches de l'Opéra français, Lulli et Rameau sont les seuls dont les noms aient conservé leur célébrité.

On écoutait avec transport les accords du nouvel Orphée ; et les amateurs parisiens ne pouvaient imaginer qu'il y eût une mélodie plus agréable que celle des airs de *Castor*, et une harmonie plus éminemment dramatique que celle de ses chœurs. C'était un délire universel : on

touchait aux bornes de l'art, grâce au talent de Rameau.

Dans le pays des illusions, il n'est pas rare de voir un magicien terrible tomber sous le charme d'une fée aimable et séduisante. Des chanteurs venus d'Italie se font entendre, et le prestige est dissipé. La pureté des compositions qu'ils exécutent, des accords mélodieux et simples, des traits dont l'élégance égale la suavité, font un contraste piquant avec la lourde psalmodie du récitatif, les airs bizarres et emphatiques de Rameau, et les hurlemens de ses chœurs.

Les bouffons italiens représentent, pendant les huit mois de leur séjour à Paris, douze opéras des plus grands maîtres de leur école, tels que *la Serva Padrona*, de Pergolèse; *il Paratagio*, de Jomelli; *i Viaggiatori*, de Leo, etc. Voilà de nouveau la guerre allumée. Les partisans de Lulli et ceux de Rameau, jusques alors en opposition, se liguent contre l'ennemi commun, et combattent vaillamment *pro aris et focis*. Les champions se rassemblent, tous les soirs, à l'Opéra, et chacun dénigre ce qui fait pâmer de plaisir son adversaire. Les brochures, les pamphlets se succèdent avec rapidité; cependant, comme les bons mots, les quolibets, les épigrammes, furent les seules armes dont on se servit, il n'y eut point de sang répandu.

Rameau triomphe une seconde fois (1), les bouffons reçoivent leur congé et partent en 1753 ; mais le coup était porté, et les palmes d'une victoire si éclatante ne purent sauver la psalmodie française de l'atteinte qu'elle venait de recevoir. Les amateurs de la belle musique, les gens de goût qui avaient entendu Galuppi, Leo, Pergolèse, Jomelli, en conservaient le délicieux souvenir.

Pour réparer, en quelque sorte, la perte que l'on avait faite, Baurans parodia en vers français, et fit représenter à la comédie italienne *la Serva padrona.* Exilée du grand Opéra, la mélodie se réfugia chez le gai vaudeville. Madame Favart et Rochard quittèrent un moment les *Faridondaines* et les *Flons-Flons*, pour redire aux Parisiens enchantés les accens de Pergolèse que l'on avait ingénieusement naturalisés en France.

(1) En secret indigné que la scène avilie
Se fût prostituée aux bouffons d'Italie ;
Que le Français, trompé par un charme nouveau,
Eût pour les vains fredons abandonné Rameau,
Apollon veut punir ce transport idolâtre.
....
Rameau, le sceptre en main, éclipse Pergolèse :
Le goût a reparu ; le dieu du jour s'apaise ;
Et son ressentiment subsisterait encor,
Si la scène à nos yeux n'eût remontré *Castor.*

DORAT, *Poëme de la Déclamation*, Chant III

Tout en s'applaudissant de cette heureuse adoption, il faut convenir que les défauts de notre scène lyri-comique, qu'un demi-siècle de travaux et de gloire n'a pu corriger, viennent tous de cette origine. L'Opéra a été greffé sur le vaudeville ; et depuis Laruette jusqu'à Juillet, depuis madame Favart jusqu'à madame Saint-Aubin, on compte bien peu de chanteurs sur un théâtre où la musique est un objet d'un si grand intérêt.

En 1757, Duni commence à travailler pour l'Opéra-Comique ; Philidor et Monsigny le suivent de près. Les ouvrages joués auparavant n'étaient, à proprement parler, que des vaudevilles, sans en excepter même *les Troqueurs* de Dauvergne. Duni, formé aux écoles d'Italie, obtient d'abord de grands succès, mais ses rivaux, Philidor et Monsigny, l'emportent ensuite sur lui. *Le Roi et le Fermier, les Chasseurs et la Laitière,* et *le Sorcier,* avaient déjà paru en 1764, et c'est à cette époque qu'il faut fixer l'établissement de l'Opéra-Comique. A la première représentation du *Sorcier*, le parterre, transporté d'admiration, demanda les auteurs, ce qui n'était pas encore arrivé à la Comédie Italienne. Philidor eut cela de commun avec Voltaire qui, le premier, avait reçu cet hommage au Théâtre-Français à l'occasion de *Mérope.*

MM. Gossec, Rodolphe, donnèrent alors plusieurs pièces au grand Opéra et à la Comédie Italienne. Ces ouvrages ont disparu, et les noms des auteurs seraient oubliés comme ceux de leurs nombreux contemporains, si de belles compositions religieuses et des ouvrages classiques, justement estimés, ne les avaient rendus célèbres.

Philidor et Monsigny, prenant les opéras italiens pour modèles, cherchèrent à introduire le nouveau genre à l'Académie Royale ; mais *Ernelinde*, et *Aline, reine de Golconde*, malgré leur succès, ne firent pas une grande sensation. Le préjugé, dès long-temps enraciné, ne perdit rien de sa force. Les sectateurs de Rameau accordaient que la petite musique italienne convenait parfaitement à l'Opéra bouffon ; cette concession les rendait encore plus fiers, et le nouveau style qui, selon leur opinion, manquait de noblesse et de vigueur, ne pouvait servir à exprimer les passions.

En 1768, Grétry commence sa carrière par *le Huron*, opéra médiocre qui annonçait un grand talent. Il établit sa réputation l'année suivante par *Lucile*, et *le Tableau parlant*, compositions originales, pleines de charmes et d'un caractère tout-à-fait opposé.

L'Opéra-Comique n'était d'abord qu'un ac-

cessoire du Théâtre Italien. Son domaine s'étendit à mesure que les compositeurs qui lui avaient consacré leurs talens donnèrent de bons ouvrages. Après le succès du *Déserteur,* plusieurs comédiens demandèrent leur retraite. On continua cependant à jouer encore des farces italiennes et des pièces françaises.

La buona Figliola de Piccini, traduite par Cailhava, et *Zémire et Azor,* signalèrent l'année 1771. Parmi les opéras représentés jusqu'en 1776, on remarque *l'Ami de la maison, la Rosiere* de Grétry, et *la Bataille d'Ivry*, de Martini.

Laissons la Comédie Italienne suivre le cours de ses succès lyriques, pour revenir au grand Opéra où la psalmodie et les cris étaient encore le chant dramatique par excellence.

Les ouvrages de Philidor, Grétry, Monsigny, réunissant la force à l'agrément, le sentiment à la gaîté, offraient de beaux morceaux dans le style passionné. De tels exemples, sans être à la hauteur de la tragédie, auraient dû faire imaginer que le nouveau genre convenait également à nos deux scènes lyriques, et qu'une mélodie, qui rendait avec autant de vigueur et de grâce la colère ou la tendresse d'Azor, pouvait fort bien servir à peindre la fureur jalouse de Roland et les amours de son heureux rival. La preuve en était évidente, et le raisonnement le

plus simple devait en donner l'application. Mais raisonne-t-on, quand l'esprit de parti divise les artistes? On ne veut rien entendre. Les plus belles découvertes sont présentées sous un jour défavorable, ou rejetées avec dédain. On aime la musique que l'on a aimée autrefois, et des idées patriotiques viennent encore ajouter au pouvoir de l'habitude. Tel se croyait obligé, comme bon Français, de défendre la musique française.

Lorsque l'aveuglement et l'incrédulité sont poussés à ce point, il faut un coup de tonnerre pour déchirer le voile, ou l'épée d'Alexandre pour trancher le nœud qu'on ne saurait délier. Gluck parut et cette révolution fut faite. Son *Iphigénie* excita un enthousiasme qu'il serait impossible de décrire. Il créa la musique dramatique et marqua son début par un chef-d'œuvre que l'on n'a point encore égalé. Tel que le grand Corneille, il éclipsa tous ses rivaux dont le plus illustre ne pouvait pas même lui être comparé.

Peut-on se faire une idée de l'effet qu'il produisit sur les amateurs de la belle musique, sur ces enfans chéris d'Apollon, qui, portant dans leur cœur le sentiment des arts, désiraient depuis si long-temps la réforme d'un système que le bon goût réprouvait? Non, l'aveugle à qui une main habile vient d'ouvrir les portes du jour, ne

ressent pas une émotion plus profonde, un ravissement plus pur que ceux qu'on dut éprouver en entendant les nobles accens de Gluck succéder aux bizarres compositions françaises. Et quels accens encore! l'ouverture et le premier acte d'*Iphigénie en Aulide*, tout ce que le génie et l'art ont produit de plus sublime.

(1) « Ce n'était point assez d'avoir créé une « musique dramatique, il fallait des acteurs, « des chanteurs, des symphonistes. Il trouva « un orchestre qui ne voyait guère que des *ut* et « des *ré*, des noires et des croches; des assor- « timens de mannequins qu'on appelait des « chœurs; des acteurs, dont les uns étaient « aussi inanimés que la musique qu'ils chan- « taient, et les autres s'efforçaient de réchauf- « fer, à force de bras et de poumons, une triste « et lourde psalmodie ou de froides chansons. « Prométhée secoua son flambeau, et les statues « s'animèrent. Les instrumens de l'orchestre « devinrent des voix sensibles qui rendaient des « sons touchans ou terribles, qui s'unissaient « toujours à l'action pour en fortifier ou en mul- « tiplier les effets. Les acteurs apprirent qu'une « musique tout à la fois parlante et expressive, « n'avait besoin que d'être bien sentie pour en-

(1) *Journal de Politique et de Littérature*, février 1777, art. de l'abbé Arnaud.

« traîner une action forte et vraie. Les figurans
« des chœurs, mis en mouvement, furent éton-
« nés de se trouver des acteurs, et les danseurs
« furent encore plus étonnés de n'être plus rien
« sur un théâtre où ils étaient accoutumés à
« être presque tout.

« L'effet de ce spectacle fut extraordinaire.
« On vit, pour la première fois, une tragédie en
« musique, écoutée d'un bout à l'autre avec
« une attention continue et un intérêt toujours
« croissant, faisant verser des larmes jusque
« dans les coulisses, et excitant, dans toute la
« salle, des cris d'admiration. Les représenta-
« tions, multipliées avec un excès qui semblait
« provoquer la satiété, ne firent qu'augmenter
« la foule, l'émotion, l'enthousiasme. Un tel
« succès était trop éclatant pour ne pas faire
« des ennemis à l'auteur; car la médiocrité seule
« en est exempte. Les préjugés, les prétentions,
« la routine, le mauvais goût et les petits intérêts
« contrariés, réunirent contre Gluck les épi-
« grammes et les hypothèses, les intrigues et les
« calembourgs. Les uns ne voyaient, dans ses
« opéras, que la vieille musique française renfor-
« cée, les autres que la musique italienne bâtarde;
« les uns trouvaient son chant plat et commun,
« les autres velche et baroque. On lui reprocha
« surtout de manquer d'unité et de motif, on

« alla même jusqu'à l'accuser d'être Allemand :
« il lui fut impossible de se corriger de tous ces
« vices-là ; mais tandis que les fins connaisseurs
« le déchiraient dans les soupers, la plus grande
« partie des musiciens étrangers et nationaux,
« et des amateurs les plus distingués, lui éle-
« vaient une statue. »

Le Cid, Horace, Cinna, avaient banni du Théâtre-Français les œuvres informes de Mairet et de Duryer. *Orphée, Alceste, Armide,* suivant de près *Iphigénie*, s'emparèrent de la scène ; et Gluck, après tant de triomphes, obtint le sceptre du royaume des enchantemens. Le parti de Rameau, que tant d'attaques avaient affaibli, battait en retraite, et n'opposait à ses adversaires que *Dardanus* et *Castor*, qu'on souffrait encore par un reste de respect pour la vieille idole. Le combat finissait, non faute de combattans, mais faute d'armes et de munitions : cette paix forcée, ne reposant sur aucun traité, ne pouvait être de longue durée.

Le dernier soupir des partisans de Rameau était à peine exhalé, que le compositeur allemand eut à combattre un nouveau rival plus redoutable et plus digne de lui. Piccini, dont le nom était déjà fameux en Italie, se fit connaître en France, en 1778, par l'opéra de *Roland* (1). Le feu, qui

(1) On avait répandu que Gluck travaillait, en même temps

couvait sous la cendre, se ralluma, et produisit bientôt le plus violent incendie.

Heureux temps! où des légions d'amateurs et d'enthousiastes prenaient le parterre de l'Opéra pour champ de bataille, et, s'y défiant courageusement, attaquaient un duo, sapaient les fondemens d'un chœur, renversaient l'édifice du finale le plus formidable! L'histoire nous a transmis les noms de ces braves, qui, tour à tour impétueux ou calmes, lançaient une grêle de traits piquans, ou recevaient, avec un flegme stoïque, le feu roulant des quolibets et des calembourgs (1).

L'esprit de parti rend injuste : les Gluckistes refusaient à l'auteur de *Roland* la vigueur d'expression et les grands effets dramatiques ; les sectateurs de Piccini trouvaient les compositions de son rival dénuées de charme, et prétendaient que le bruit et les cris y remplaçaient la mélodie. Les journaux prirent une part très-vive

que Piccini, à un opéra de *Roland. Tant mieux*, dit un Gluckiste fanatique, *nous aurons un* Orlando *et un* Orlandino.

Inde mali labes. Inde iræ.

(1) Mademoiselle Levasseur, jouant le rôle d'Alceste, chantait le bel air qui finit par ce vers : *Il me déchire et m'arrache le cœur.* Un Picciniste s'écria : *Ah! mademoiselle, vous m'arrachez les oreilles. — Quelle fortune, si c'est pour vous en donner d'autres!* répliqua son voisin.

aux débats : Suard, sous un nom supposé (1), l'abbé Arnaud, parurent dans la lice; et leurs écrits, où l'on remarque une force de raisonnement que la connaissance de l'art peut seule donner, triomphèrent des pamphlets de La Harpe et de Marmontel, littérateurs distingués, qui, n'ayant aucune idée précise sur la musique, critiquaient Gluck, et défendaient Piccini avec autant d'esprit que de maladresse.

Après avoir entendu successivement *Roland*, et *Atys*, *Orphée*, et *Alceste*, que chacun jugeait toujours à sa manière et selon l'esprit qui l'animait, *Iphigénie en Tauride* présenta un combat décisif, où les deux antagonistes se mesurèrent corps à corps en traitant le même sujet. On représenta les deux ouvrages; et celui de Gluck obtint une telle préférence, qu'il ne resta plus de doute sur la victoire.

Gluck donna encore *Echo et Narcisse*, *l'Arbre enchanté*, et *Cythère assiégée*, en 1779. Piccini fit paraître, en 1783, le bel opéra de *Didon*, qui fut suivi de *Diane et Endymion*, et de *Pénélope*.

Maintenant que les passions sont éteintes, que les grands maîtres ont invariablement fixé l'opinion sur ces deux illustres rivaux, et que tous les amateurs leur rendent le tribut d'admi-

(1) *L'Anonyme de Vaugirard.*

ration le mieux mérité, il serait aussi absurde de refuser la mélodie à l'auteur d'*Armide*, que la force de coloris au chantre d'*Atys* et de *Didon*. Piccini est un des plus beaux génies, un des plus habiles compositeurs que l'Italie ait produit ; et, pour être moins grand que Gluck, il n'en est pas moins un colosse.

Sacchini, qu'une brillante réputation avait précédé (on connaissait déjà la musique de *l'Isola d'Amore*) (1), composa les opéras de *Renaud, Chimène*, et *Dardanus*, et mourut sans avoir entendu son chef-d'œuvre : *Œdipe à Colone* ne fut représenté qu'en 1787. Rey, chef d'orchestre de l'Académie Royale, termina la musique du troisième acte d'*Evélina*, autre ouvrage posthume de Sacchini, et cet opéra parut l'année suivante. Le *Thésée* de M. Gossec et l'*Électre* de Lemoine avaient été applaudis en 1782. Deux ans après, Salieri enrichit notre répertoire de l'opéra des *Danaïdes* et de celui de *Tarare*, joué en 1787. *Les Horaces*, et *l'Antre de Trophonius*, du même auteur, ne restèrent point au théâtre : ami et disciple de Gluck, on retrouve en lui la manière de ce grand maître.

Grétry, qui avait fait quelques essais malheureux dans le genre sérieux, reconnaît, par le

(1) *La Colonie*.

peu de succès de *Céphale*, et d'*Andromaque*, que son génie aimable ne pouvait pas s'élever jusqu'à la tragédie : il y renonce. Cependant, pour payer son tribut à l'Académie Royale, il y paraît sous les auspices de Thalie, et fait jouer plusieurs ouvrages que l'Opéra-Comique aurait pu réclamer, mais que la pompe du spectacle, les charmes de la musique et de la danse plaçaient à la hauteur de notre premier théâtre lyrique, qu'il sut égayer sans lui faire perdre sa dignité. *Colinette à la cour, la Caravane du Caire, Panurge,* étaient déjà connus en 1787.

L'Opéra-Comique fait toujours de nouveaux progrès ; *la Fausse Magie*, *la Belle Arsène*, *la Colonie* paraissent en 1775. Grétry ajoute encore à sa réputation par *l'Amant jaloux*, et *l'Epreuve villageoise ;* il arrive enfin au faîte de sa gloire, par son opéra de *Richard Cœur-de-Lion*. Monsigny termine sa carrière par celui de *Félix*, en 1785.

Dalayrac, dont la muse élégante et féconde a fait l'ornement de la scène, et qu'un aimable poëte a justement nommé le La Fontaine de la musique, fait son premier pas, en 1782, par *l'Eclipse totale :* on applaudit cette composition, et l'on y remarque ces idées fraîches et légères, ces images riantes, et surtout l'esprit qui caractérisent les productions de cet auteur. Il donne

ensuite plusieurs opéras ; mais ce n'est qu'en 1787, après les représentations de *la Dot*, et d'*Azémia*, que l'on peut apprécier son talent. Je ne citerai pas tous les ouvrages joués avant cette époque, et parmi lesquels on distingue *la Mélomanie*, de M. Champein, *le Droit du Seigneur*, de Martini ; et *Blaise et Babet*, de Dezèdes.

Malgré la richesse de son répertoire, l'Opéra-Comique n'était point encore un spectacle exclusif ; et la Comédie Italienne, qui avait conservé ce nom, quoique depuis bien long-temps on n'y représentât que des pièces françaises, offrait elle seule tous les genres, comédie, opéra, drame, parade et vaudeville.

On goûta davantage l'Opéra-Comique, à mesure que l'art fit des progrès : c'était déjà le spectacle favori des provinces ; il devint bientôt celui de Paris. Ce genre, qui n'avait occupé d'abord qu'une petite place à la Comédie Italienne, finit par y régner seul.

Il fit plus : un nouveau théâtre ayant été élevé dans la rue Feydeau, sous les auspices de MONSIEUR frère du Roi, les entrepreneurs pensèrent que le moyen le plus sûr pour attirer les amateurs, était d'y représenter l'Opéra-Comique : ils ne se trompèrent pas ; et, dès le moment de l'ouverture, qui eut lieu en janvier 1789, la foule se porta aux représentations que les chanteurs

français et italiens y donnèrent tour à tour. C'est là que l'on entendit les compositions les plus parfaites des maîtres étrangers : *le Barbier de Séville, les Noces de Dorine, le Roi Théodore, la Molinara, l'Impressario, la Villanella*, l'admirable *Figaro* de Mozart, y parurent successivement ; et toujours de nouveaux transports accueillaient de nouveaux chefs-d'œuvre. Quels modèles pour les Méhul, les Berton, pour les Elleviou, les Martin, qui, débutant sous les plus heureux auspices, commençaient alors la carrière qu'ils ont fournie d'une manière si brillante ! N'en doutons point : le pas de géant que l'art musical a fait à cette époque, et les productions sublimes qui l'ont rendue remarquable, sont, en grande partie, dus à l'impulsion que tant de beaux ouvrages et une exécution si parfaite donnèrent au génie français.

Le théâtre Feydeau une fois établi, les auteurs lyriques eurent deux portes pour arriver à l'immortalité. Plus d'entraves pour les réceptions ; plus de ces retards interminables qui, faisant languir un jeune artiste dans l'inaction, ne lui permettent de débuter qu'après dix ans d'attente, tandis qu'il aurait pu signaler chacune de ces années par autant de bons ouvrages. Un opéra d'un mérite réel était-il refusé à l'un des deux théâtres, l'autre s'en emparait ; et le public n'était

point privé d'une pièce que le caprice des comédiens aurait peut-être éloignée de la scène. Un sujet heureux était-il mis au théâtre, de nouveaux auteurs composaient un nouvel opéra sur la même intrigue, en la présentant sous un autre point de vue, en faisant agir des ressorts que les premiers avaient négligés. La même rivalité s'établit entre les acteurs, les symphonistes, les décorateurs même, et leur inspirait la plus noble émulation. L'amateur y trouvait ses plaisirs; il applaudissait à cette lutte, en courant aux deux théâtres voir les deux *Lodoïska*, les deux *Roméo*, les deux *Paul et Virginie*, *la Caverne* de M. Lesueur et celle de Méhul.

On jouait, à Favart ainsi qu'à Feydeau, des pièces où le chant se mêlait au dialogue parlé, et cependant, le genre n'était pas le même aux deux théâtres. Celui de l'Opéra-Comique, fidèle à sa devise, et réunissant d'ailleurs un grand nombre d'acteurs qui excellaient dans l'art de faire rire, jouait son répertoire et ne mettait en scène que peu de sujets sérieux. La société de Feydeau qui, n'ayant point d'anciennes pièces, cherchait à se créer une manière qui lui fût particulière, et voulant faire briller le talent enchanteur de madame Scio, donnait la préférence aux drames héroïques. *Télémaque* et *Médée* ont toute la pompe de la tragédie, et

pourraient paraître au grand Opéra si l'on substituait le récitatif au dialogue parlé.

Rebutés par les lenteurs de ce théâtre, et trouvant à Feydeau des moyens d'exécution, les compositeurs y portèrent leurs pièces. Aussi voyons-nous peu d'ouvrages marquans venir après *Œdipe à Colone* : l'Académie Royale semble vouloir se reposer après ce sublime effort.

Vogel qui, en 1786, y débute par *la Toison d'or*, éprouve le même sort que Sacchini : il meurt sans avoir vu jouer son *Démophoon*, opéra rempli de beautés du premier ordre, et qui ne parut qu'en 1789. L'ouverture, qui fait l'ornement de nos concerts, excita un tel enthousiasme à la première représentation, que le parterre, d'un mouvement spontané, se leva pour demander à l'entendre une seconde fois, ce qui avait été jusqu'alors sans exemple. M. Chérubini s'était déjà fait connaître par un autre *Démophoon*, qui réussit dans sa nouveauté. Mereaux donne *Alexandre aux Indes ;* Lemoine, *Phèdre*, et *les Prétendus ;* Zingarelli, *Antigone*, en 1790 ; et Méhul, après sept ans d'attente, y fait jouer enfin *Cora :* il ne doit cette faveur qu'au triomphe éclatant qu'il avait déjà obtenu à Favart, à l'occasion d'*Euphrosine*.

Je ne dirai rien des opéras traduits ou parodiés qui parurent alors aux divers théâtres, tels

que *Tulipano*, *le Roi Théodore*, *le Barbier de Séville*, *l'Enlèvement du Sérail*, etc., etc. Le charme de la mélodie, qui avait fait supporter d'abord le jargon plat et barbare de ces traductions, ne les soutint pas long-temps sur la scène d'où elles ont été bannies peu-à-peu.

M. Berton, fils du compositeur dont nous avons déjà parlé, avait donné des espérances en 1787 par deux petits opéras joués à la Comédie Italienne. En 1790, il se fait connaître par *les Rigueurs du Cloître;* Grétry fait paraître *Barbe-Bleue*, et *Pierre-le-Grand;* Dalayrac, *Camille*, *Raoul de Créqui*, et *Philippe et Georgette*. M. Chérubini, que l'on avait applaudi au grand Opéra et aux Bouffons italiens, donne *Lodoïska;* Devienne, *les Visitandines;* M. Lesueur, *la Caverne*, et *Télémaque;* M. Steibelt, *Roméo;* Martini, *Sapho;* M. Kreutzer, *Paul et Virginie*, et *Lodoïska;* M. Bruni, *Toberne*, et *le Major Palmer;* M. Gaveaux, *l'Amour filial*, et *le Petit Matelot;* et Méhul, qui avait déjà fait entendre *Euphrosine*, et *Stratonice*, ajoute encore à sa gloire par l'opéra de *Phrosine et Mélidore*. Les chants aimables et naïfs de Solié sont écoutés avec plaisir après des productions d'un style plus élevé ; et l'on retrouve, dans *Lisbeth*, et *Anacréon*, quelques restes du génie de Grétry. Tant de beaux ouvrages, et bien d'autres encore dont je ne parle

pas, auraient-ils vu le jour, en si peu de temps, si le Théâtre Feydeau n'avait pas existé ?

On pense bien que le vaudeville et la parodie n'osèrent plus risquer de grotesques accens sur la scène que les Grétry, les Méhul avaient ennoblie. En 1791, ils quittèrent le théâtre Favart pour aller chercher une plus modeste retraite. La comédie y reparut encore pendant quelques années, mais ses représentations étaient fort rares et toujours suivies d'un opéra. On ne conserva que deux ou trois petites pièces, telles que *Fanfan et Colas, la bonne Mère*, de Florian, que le jeu piquant et naturel de mesdames Nivelon et Gontier faisaient revoir avec plaisir.

Depuis la venue de Gluck, l'école française occupait un rang distingué dans le monde musical. Les étrangers pouvaient cependant nous reprocher la légitimité de nos titres et se glorifier même de nos succès. Gluck était Allemand, et l'Italie nous avait donné Piccini, Salieri, Sacchini. Nos compositeurs, aimables musiciens, joignaient aux grâces de la mélodie, beaucoup d'esprit et d'imagination : cela ne suffit pas pour se faire un nom; et si l'on excepte Philidor et M. Gossec, aucun n'avait cette science profonde, ce style grandiose qui commandent l'admiration dans tous les pays.

Le moment arrive enfin où notre génie musi-

cal s'affranchit de la domination étrangère. En 1793, on réunit tout ce que la France avait de plus illustre en compositeurs, chanteurs et instrumentistes, et le Conservatoire de France (1), ce monument de notre gloire musicale, s'élève sur les fondemens de l'ancienne Ecole de Chant. Les documens épars, les théories diverses et quelquefois contradictoires, les principes professés par chaque maître, tout est rassemblé, examiné, épuré, et l'on forme le code universel de la musique, cette doctrine claire dans ses élémens, méthodique autant que rapide dans sa progression, et dont les résultats sont certains.

MM. Gossec, Méhul, Chérubini y dévoilent les mystères du contre-point aux jeunes élèves; MM. Catel, Berton, Perne, habiles théoriciens, enseignent l'harmonie; Mengozzi, tenor excellent, connaissant à fond l'art du chant, en donne les principes, les traditions, les exemples; M. Garat, le chanteur de la nature, MM. Richer, Plantade, se joignent à lui. Les Kreutzer, les Levasseur, les Duvernoi, les Delcambre, les Wunderlich, les Sallantin, font éclore un essaim de symphonistes qui, réunissant le sentiment à l'unité de doctrine; et la vigueur, la fougue, la soudaineté de la jeunesse à la matu-

(1) Le Conservatoire de Musique fut établi, en novembre 1795, sous le titre d'*Institut national de Musique*.

rité du talent, élèvent nos orchestres au-dessus de tout ce que l'on avait connu de plus parfait. Alors, et seulement alors, on entendit en France les productions sublimes des Haydn et des Mozart; elles parurent avec tous les charmes de la nouveauté, quoique nos devanciers les eussent essayées pendant vingt ans. L'art de la composition, trop négligé auparavant, fut cultivé avec autant d'ardeur que de succès. Nos maîtres égalèrent les prodiges des écoles étrangères. On put, sans exagération, comparer M. Chérubini à Mozart, et Méhul vint se placer entre Gluck et Sacchini.

Les moyens d'exécution ayant été augmentés et les orchestres peuplés d'excellens musiciens, on tenta de nouveaux effets; et marchant sur les traces de l'auteur de *Don Juan* et de *Figaro*, nos compositeurs employèrent toutes les ressources de l'harmonie. On s'était élevé contre la manière de Gluck : le système du Conservatoire trouva encore plus de détracteurs. Certains journalistes, grands louangeurs de rapsodies, annoncèrent aux Français la décadence de l'art et le retour des siècles de barbarie, menaçant l'Opéra-Comique d'une ruine totale, s'il ne ramenait pas ces temps heureux où le goût le plus pur présidait aux jeux d'Euterpe, ces temps où l'on entendait, avec un contentement toujours nouveau, Colin et Colette, Bastien et Bastienne,

redire sur de gothiques refrains leurs fadaises et leurs fadeurs.

Si quelques sujets héroïques étaient présentés avec un grand luxe d'harmonie, c'est que la pompe du spectacle le voulait ainsi. L'épithalame de Jason demande des accords majestueux et solennels, et la même magnificence que l'époux de Médée étale sur la scène doit se trouver aussi dans l'orchestre.

Il faut être bien inquiet pour se plaindre de l'abondance des richesses. L'opéra sérieux n'a jamais exclu l'opéra comique. Celui-ci ne paraissait-il pas après le drame et avec un plus simple appareil? Ces deux genres, offerts tour-à-tour, formaient des contrastes piquans. Après les nobles accens de Stratonice ou les Fureurs d'Alberti, la musique aimable et légère de *l'Epreuve villageoise* était mieux goûtée. Ne voit-on pas au musée la Mort de Socrate près d'une Bacchanale, et les magots de Teniers à côté des guerriers de David? Au lieu d'écrire contre les novateurs en musique, au lieu de critiquer sans égards comme sans raison des ouvrages quelquefois inégaux, mais étincelans de beautés, on aurait dû applaudir à leurs succès et se féliciter de ce que deux sociétés dramatiques, qu'un même zèle animait, doublaient leurs travaux et leurs dépenses pour varier nos plaisirs.

Le Théâtre des Arts, c'est le nom que l'on avait donné à l'Académie royale, le Théâtre des Arts, long-temps occupé par les pièces composées pour les fêtes nationales, ne produit, jusqu'en 1800, que *Corisandre*, de Langlé; *Adrien*, de Méhul; *Hécube*, de M. Fontenelle; et *Astyanax*, de M. Kreutzer, que l'on puisse citer. On y exécute à cette époque le fameux oratorio de *la Création*, de Haydn.

En 1796, le Théâtre Favart se signale par *le Prisonnier*, dont la vogue fut prodigieuse : c'était le début de l'infortuné Della Maria, qu'une mort prématurée enleva presqu'à son aurore au milieu de ses triomphes. *Le Prisonnier*, *l'Opéra comique*, et *l'Oncle Valet*, sont les seules pièces de cet auteur qui soient venues jusqu'à nous. Della Maria, formé à l'école de Cimarosa, avait la pureté de style de ce compositeur. M. Boïeldieu se fait connaître par *Zoraïme et Zulnar*, opéra qui plaît par un mélange heureux de gaîté et de pathétique : bien jeune encore, il donne les preuves du plus beau talent.

Montenero, *Primerose*, *Adolphe et Clara*, *Gulnare*, de Dalayrac, obtiennent de grands succès à l'Opéra-Comique. M. Berton y fait représenter *Montano et Stéphanie*, et *le Délire*, composition originale et pleine de vérité. Grétry donne *Elisca*, Tarchi, *le Trente et Quarante*, *d'Auberge en Au-*

berge ; M. Eler, *le Chevalier de Grammont. Le Jeune Henri,* dont l'ouverture excita les mêmes transports et reçut les mêmes hommages que celle de *Démophoon,* l'opéra d'*Ariodant*, et surtout celui de l'*Irato*, firent le plus grand honneur à Méhul : *Epicure* et *Bion*, quoique dignes de cet habile maître, ne restèrent point au théâtre.

En 1800, Nicolo Isouard arrive de Malte : il débute par *le Tonnelier*, dont il avait refait la musique, et par l'*Impromptu de campagne.* M. Blangini donne *les Femmes vengées;* M. Pacini, *Isabelle et Gertrude ;* M. Boïeldieu, dont la muse avait pris le ton tragique dans l'opéra de *Béniowsky,* revint à son genre favori, et mit au jour *le Calife de Bagdad*, qui fut suivi de *Maison à vendre*, de M. Duval et de Dalayrac, ouvrage délicieux, qu'on ne se lasse pas d'entendre, quoique la musique ne soit pas toujours digne du poëme.

M. Chérubini enrichit le théâtre Feydeau de quatre opéras justement admirés, *l'Hôtellerie Portugaise*, *Elisa*, *Médée*, et *les Deux Journées. Palma*, de M. Plantade, *les Comédiens ambulans, le Valet des deux maîtres*, de Devienne, *Alexis*, de Dalayrac, *Ziméo,* de Martini, *l'Amour Conjugal*, *Sophie et Moncars*, *Ovinska*, de M. Gaveaux, y sont reçus avec applaudissement. Mais ces travaux, non moins illustres que ceux de l'Opéra-Comique, ne donnèrent pas des ré-

sultats aussi satisfaisans : la fortune et la gloire marchent rarement ensemble. L'affluence des amateurs, diminuant de jour en jour, ne faisait plus rentrer dans la caisse qu'une partie des sommes avancées par l'administration pour l'exécution des pièces à grand spectacle. Des raisons financières rapprochèrent les deux sociétés : l'Opéra-Comique apporta ses trésors littéraires et ses belles partitions à Feydeau ; et l'on y réunit, en 1801, tous les talens qui brillaient sur l'un et l'autre théâtre.

En 1802, M. Catel débute, au Grand-Opéra, par *Sémiramis ;* il y donne ensuite *les Bayadères :* ces deux ouvrages réussissent complétement. Grétry fait entendre le chant du cygne dans deux petites compositions représentées au même théâtre, *le Casque et les Colombes,* et *Delphis et Mopsa. Les Mystères d'Isis*, imitation burlesque de *la Flûte enchantée* de Mozart, et le *Don Juan,* s'y soutiennent quelque temps, et finissent par éprouver le sort des *Noces de Figaro*, qu'on y avait jouées en 1793 sans succès : ce n'était certainement pas la faute du compositeur. M. Chérubini met au jour un nouvel *Anacréon*, qui, malgré des beautés ravissantes, n'obtient pas la même faveur que celui de Grétry. M. Lesueur donne *les Bardes,* et *la Mort d'Adam ;* M. Winter, *Castor et Pollux*, et *Tamerlan ;* Paisiello, *Proserpine;* Per-

suis, *Trajan*, et *Jérusalem délivrée;* M. Kreutzer, *Aristippe*, et *la Mort d'Abel;* et M. Spontini se signale par le bel opéra de *la Vestale*, qui paraît en décembre 1807, et par *Fernand Cortez*, qui fut représenté l'année d'après. *Amphion*, de Méhul, *les Abencérages*, de M. Chérubini, et le *Roger de Sicile* de M. Berton restent dans l'oubli.

Le fécond Nicolo devient l'un des principaux soutiens de l'Opéra-Comique; il s'y fait applaudir par des productions pleines de verve et de facilité, parmi lesquelles on distingue *les Confidences*, *le Médecin Turc*, *Michel-Ange*, *l'Intrigue aux fenêtres*, *Un Jour à Paris*, et surtout son charmant *Joconde*. La mort le surprend au moment où il allait mettre le sceau à sa gloire par la représentation de *la Lampe merveilleuse*, que l'on annonce comme son chef-d'œuvre. M. Boïeldieu s'élève encore dans *Ma Tante Aurore*, *Jean de Paris*, *le nouveau Seigneur de village*, *le petit Chaperon rouge;* M. Champein reparaît par *le Fou de Berezow;* Dalayrac donne encore *Picaros et Diégo*, *Gulistan*, et meurt sans avoir vu jouer *le Poëte et le Musicien*. M. Berton se fait remarquer dans le genre aimable par *Aline, reine de Golconde*, *les Maris Garçons*, *Françoise de Foix;* M. Catel, par *l'Auberge de Bagnères*, *les Artistes par occasion;* M. Gaveaux, par *Rose blanche et Rose rouge;* et M. Chérubini, par *le Crescendo*, com-

position où l'on trouvait de beaux effets, mais que l'extravagance du poëme a fait délaisser. Méhul, après avoir produit deux chefs-d'œuvre d'un style différent, *Une Folie*, et *Joseph*, termine sa carrière par *la Journée aux Aventures*, opéra joué en 1816; il avait donné auparavant au même théâtre *Héléna, Uthal, Gabrielle d'Estrées*. M. Kreubé se fait connaître par *Edmond et Caroline ;* M. Catruffo, par *Félicie;* M. Auber, par la *Bergère Châtelaine*, et madame Gail, par *les Deux Jaloux* et *la Sérénade*, ouvrages fort agréables, et les meilleurs en ce genre qui soient sortis de la plume d'une femme.

Parmi les élèves du Conservatoire qui se sont montrés avec avantage sur la scène lyrique, on doit distinguer M. Dourlen, auteur de *Philoclès* et des *Oies de frère Philippe;* M. Bochsa, dont on a applaudi *le Roi et la Ligue;* M. Hérold, qui a débuté par *les Rosières*, et *la Clochette;* M. Gasse, auteur du *Voyage interrompu ;* et M. Batton qui, même avant d'avoir fini ses études, a fait représenter *la Fenêtre secrète.*

Les Jeux Floraux de M. Léopold-Aimon, *Olympie* de M. Spontini, sont les derniers opéras exécutés à l'AcadémieRoyale : quoique remarquables par de grandes beautés, ces deux ouvrages n'ont pas obtenu le succès qu'on se promettait. On va s'occuper à ce théâtre de la mise en scène de *la*

Lampe Merveilleuse, de Nicolo; l'illustre auteur d'*Agnès*, M. Paër, nous donnera ensuite *Olinde et Sophronie*.

Nous n'entrerons pas dans de plus grands détails, cette notice ne devant servir qu'à retracer les principaux événemens de l'histoire de nos théâtres lyriques, et rappeler l'époque de la représentation des opéras fameux dont il sera fait mention dans le cours de cet ouvrage (1).

Après avoir traité des paroles, de la musique et de ses effets, de la mélodie, de l'harmonie, de la composition, des voix, de l'orchestre, de l'exécution, du style de théâtre, et de toutes les parties qui concourent à la formation d'un œuvre lyrico-dramatique, nous examinerons l'Opéra français tel qu'il est; après avoir signalé tour-à-tour ses beautés et ses défauts, nous hasarderons notre opinion sur les moyens à employer pour le rendre meilleur, et tel qu'il devrait être.

(1) Comme historien, j'ai dû parler de tous les opéras qui ont été applaudis. J'espère que mes lecteurs me rendront assez de justice pour croire que je ne partage pas toujours l'opinion du parterre.

DE L'OPÉRA,

EN FRANCE.

CHAPITRE PREMIER.

DES PAROLES.

Il faut se rendre à ce palais magique,
Où les beaux vers, la danse, la musique,
L'art de tromper les yeux par les couleurs,
L'art plus heureux de séduire les cœurs,
De cent plaisirs font un plaisir unique.

VOLTAIRE.

On ne saurait mieux définir l'Opéra : les paroles, la musique, la danse, et la décoration, telles sont les parties qui constituent ce spectacle enchanteur.

Les Italiens distinguent deux sortes d'opéra, le sérieux et le bouffon.

Nous avons aussi deux genres : le drame chanté d'un bout à l'autre, que l'on nomme vulgairement grand opéra, tels qu'*Orphée*, *Didon* : et l'opéra comique, où le chant se mêle au dialogue parlé ; *Sylvain*, *Joconde*, sont écrits de cette manière.

Cette distinction s'accorderait parfaitement avec celle des Italiens, si le Grand-Opéra n'admettait que des sujets sérieux, et que l'Opéra-Comique justifiât toujours son titre par l'aimable gaîté de ses productions scéniques. Le nom fastueux de grand opéra, que les tragédies et les drames héroïques semblent seuls mériter, est donné à des vaudevilles, et, par une compensation assez singulière, *Médée, Joseph*, sont mis au rang des opéras comiques. C'est le caractère d'une pièce, et non les manières diverses dont ses parties sont coordonnées, qui devrait la placer dans l'une ou l'autre catégorie.

Sans chercher à corriger une désignation vicieuse, et pour être entendu de tout le monde, je me servirai des termes consacrés par un long usage. Laissons le titre de grand opéra à *Panurge*, aux *Prétendus* : ces sortes de pièces sont en si petit nombre, qu'elles peuvent à peine donner lieu à une exception. Mais comme on chercherait en vain le mot pour rire dans les fureurs de Capulet et les atrocités de Médée, et qu'il serait absurde de comprendre sous la même dénomination *le Tableau Parlant*, et *Montano, Uthal*, et *l'Irato*, et de confondre ainsi des pièces dont les élémens sont si différens, nous désignerons par le nom d'opéra héroïque, les drames qui, n'appartenant point à l'Opéra-Comique, par la na-

ture de leurs sujets, ne sauraient être placés sur notre premier théâtre lyrique, qui demande que le discours musical ne soit point interrompu.

Les poëmes d'Opéra ne furent d'abord que des canevas irréguliers, des scènes décousues, et qui ne formaient pas une action. Perrin et Gilbert, imitateurs des pièces italiennes, ne manquèrent pas d'en reproduire les ridicules. Leur style, d'une faiblesse extrême, était encore dégradé par un mélange monstrueux de tragique et de comique, de sentences ampoulées, et de grossières équivoques.

Quinault, dans ses débuts, ne fut point exempt de ces défauts; mais il s'ouvrit ensuite une nouvelle route, et bannit de la scène lyrique les bouffonneries et les jeux de mots : il s'éleva beaucoup au-dessus des Italiens. Ses sujets, mieux choisis et mieux ordonnés, sont pleins d'images simples et naïves; et l'élégante harmonie de ses vers s'accordait parfaitement avec les ressources de l'art musical. Ses opéras ont tous une marche suivie; l'action languit souvent, mais il y en a une : les défauts qu'on leur reproche n'existeraient peut-être pas, si le compositeur n'avait forcé le poëte à les y introduire.

Le chant était alors un lourd récitatif, coupé par quelques fragmens inégalement mesurés, et qui différaient peu de cette psalmodie monotone.

Si l'on réunissait les voix de deux acteurs, c'était pour leur faire réciter des madrigaux à la glace, tels que ceux-ci :

Tout ressent les feux de l'amour;
Sa flamme va plus loin que la clarté du jour.
Rien ne respire,
Qui ne soupire.

Que n'aimez-vous,
Cœurs insensibles?
Que n'aimez-vous?
Rien n'est si doux.

Le chœur, toujours passif et placé sur le théâtre comme un buffet d'orgue, faisait résonner au besoin ses tuyaux au signal convenu : point d'airs agités, point de contraste dans les duos, point de morceaux d'ensemble ; une musique traînante et criarde donnait le même coloris à tous les objets.

Travaillant pour ce genre de composition, les poëtes mettaient toute l'action dans le dialogue, la musique ne devant jamais se rencontrer que sur des maximes d'amour, ou des quatrains sententieux placés selon l'idée du musicien. Lulli commandait en maître à Quinault, qui lui fournit toujours ses ouvrages scène par scène; et, dans les opéras de ce poëte, il n'y a pas un couplet dont le rang, la mesure, et souvent même

les rimes, n'aient été indiqués par le musicien.

Des compositions dénuées de toute espèce de plan et de dessin, des phrases bizarrement ajustées, un style haché, tantôt languissant et soporifique, tantôt sautillant et louré, s'accommodaient parfaitement de toute sorte de vers, et surtout de ceux dont les chutes fréquentes, les rimes redoublées, et les cadences marquées, forçaient en quelque manière le musicien à suivre une marche réglée : le vers imprimait son rhythme à la psalmodie. Tous ces opéras étaient précédés d'un long prologue consacré à la louange du Roi, et qui, par conséquent, ne tenait en rien au poëme : l'usage en a subsisté plus d'un siècle.

Gluck ayant apporté en France la véritable musique dramatique, il lui fallut des pièces dont l'ordonnance s'accordât avec le nouvel art, et donnât au compositeur l'occasion d'en déployer la force expressive, des images et des effets dont nos devanciers n'avaient jamais eu l'idée.

Les opéras de Quinault, de Danchet, de Roy, de Lamotte, de La Bruère, toujours estimés comme poésie lyrique, furent délaissés comme impropres à recevoir les accords des modernes Orphées ; et ces vers, tant de fois cités et si justement applaudis ; ces vers, composés sous la dictée de Lulli, de Rameau, et qui servirent si

bien leur génie, contrariaient nos compositeurs qui, malgré leur adresse, ne pouvaient employer avec succès des strophes irrégulières, ni adoucir, dans leurs élégantes périodes, le martellement des petits vers et le choc fatigant des rimes redoublées.

Atys, Roland, Dardanus, Renaud, Proserpine, poëmes anciens, n'ont été livrés à Piccini, à Sacchini, à Paisiello, qu'après avoir subi une réforme complète ; le chef-d'œuvre même de la scène lyrique, *Armide*, a été retouché par Gluck avant d'être mis en musique. Ce compositeur a débarrassé le drame de quelques inutilités ; il a renforcé l'expression, en faisant dire à la multitude ce qui n'était souvent destiné qu'à un seul personnage ; les vers qu'il y a ajoutés ne sont point indignes de Quinault (1), et il a préparé en poëte les beaux effets qu'il a rendus ensuite comme musicien.

A toutes les qualités que l'on exige dans une bonne comédie, un opéra doit réunir encore des tableaux, des situations, des scènes propres à la musique ; il faut qu'un air, un duo, soient

(1) O ciel ! quelle horrible menace !
Je frémis tout mon sang se glace.
Amour, puissant amour, dissipe mon effroi,
Et prends pitié d'un cœur qui s'abandonne à toi.

Ces vers, qui terminent l'acte de la Haine, sont de Gluck.

amenés par l'action théâtrale, et non pas ajoutés et plaqués maladroitement pour satisfaire, en quelque façon, à l'obligation de produire du chant.

Les morceaux d'ensemble, les finales habilement dessinés, donnent plus de force à l'action sans retarder sa marche : c'est là surtout que le compositeur peut varier ses couleurs, suivant le caractère des personnages introduits sur la scène, ou la diversité des événemens. La négligence du style est un défaut que l'on remarque dans beaucoup de drames lyriques : l'expérience nous a prouvé que le charme de la musique pouvait le faire supporter (1). Mais cet art enchanteur,

(1) Il ne faudrait pas cependant que l'on nous donnât trop souvent des vers tels que ceux-ci :

Zélime, c'est toi que j'adore,
Et mon cœur *s'engage à jamais.* — *La Caravane.*

Mais, à la voix de la nature,
S'unit c'cri si doux, si puissant. — *Les Deux Journées.*

Ou des amphigouris pareils à cet air de LA MÉLOMANIE :

Vive la danse, vive le chant.
Il faut sauter, chanter en naissant.
Les soucis, la tablature,
L'humeur noire, le chagrin,
Ne donnent ni mon refrain,
Ni mon allure.
La grosse ceinture
Vous dira : Pose zéro.
Le bâton de mesure
Me dit gaîment : *Forte, presto* ;
C'est mon allure.

qui sait adoucir un vers dur et masquer une platitude, ne peut se passer de situations attachantes et d'effets pittoresques. Sedaine leur doit tous ses succès; sa diction est bien faible, et d'une incorrection quelquefois révoltante, mais il frappe fort et juste : ses ouvrages sont d'excellens canevas pour le musicien.

Une pièce peut être conduite avec art et purement écrite, sans offrir cependant des ressources au compositeur: c'est une bonne comédie, dont on aura fait un mauvais opéra. *L'Ami de la Maison, les Prétendus, les Dettes,* n'ont point la couleur musicale. Il est aussi des opéras qui, par leur intrigue divertissante et les agrémens d'un dialogue spirituel, pourraient peut-être se passer de musique.

Les Deux Prisonniers, Maison à vendre, figureraient bien à côté de *la Gageure* et *des Héritiers.* Mais le château de Limbourg changé en prison d'état, et le garde-chasse en geôlier; cette scène où la coquetterie se mêle si bien au sentiment; cette romance en situation, cette fuite nocturne, tout cela ne reçoit-il pas de la musique un charme délicieux? Les deux héros de *Maison à vendre* sont de jeunes artistes, et leur duo, brillant de tout le luxe de l'harmonie et du chant, est parfaitement adapté au sujet.

Il y a une grande différence entre la coupe

d'un opéra et la coupe d'une comédie. L'Opéra demande beaucoup plus d'images que la comédie, et exige moins de développemens dans les scènes ; le poëte se contente quelquefois d'indiquer une intention, ou d'esquisser un tableau, laissant au musicien le soin de terminer ses ébauches. Une situation est-elle forcée ou hasardée, le charme du morceau d'ensemble qu'elle amène fait tout pardonner; et la musique dit ce que le personnage ne peut et ne doit pas même dire. Il est facile d'en faire l'observation dans la scène de la reconnaissance des *Noces de Figaro*, et dans l'imbroglio nocturne du même opéra. Faites réciter par de simples comédiens la grande scène du *Magnifique*, celle de la consultation dans *Stratonice*, celle de la romance dans *Richard*, celle du rendez-vous dans *Joconde*, tout leur charme s'évanouira.

Nos plus jolies comédies lyriques ne sont pas supportables, si on les représente sans musique. Il ne manque pourtant rien au poëme; tout ce qui devait se chanter se débite en déclamation ; tout est motivé, suivi comme dans l'opéra : mais l'absence de la musique laisse un vide que le jeu muet ne peut remplir. L'orchestre faisait parler le silence des acteurs; c'est la clarinette, le cor, le hautbois, la flûte, le violon, qui exprimaient leurs sentimens divers

et préparaient admirablement le nœud de telle ou telle scène. Ces aimables interprètes étant éloignés, on s'aperçoit que la déclamation est insuffisante, et que le canevas dramatique, affaibli, dégradé, mutilé, demanderait de brillantes tirades, des couplets à effet, de longs développemens, pour remplacer l'éloquence de la mélodie.

Nos devanciers, suivant avec fidélité les principes d'Aristote, divisèrent leurs opéras en cinq actes : pour donner place aux ballets et aux divertissemens, qui n'étaient point en usage alors, nous les avons réduits à trois ; c'est la coupe la plus favorable pour l'opéra sérieux et l'opéra comique. Le premier acte sert à l'exposition et aux développemens ; l'action se lie fortement au second, et se dénoue au troisième. Si des raisons puissantes obligent le poëte à agrandir ou à resserrer son dessin, il peut ajouter ou supprimer un acte : je voudrais, cependant, qu'il s'en tînt là. Un opéra en quatre actes est déjà trop long ; comment soutenir l'intérêt, alimenter la curiosité, et prévenir l'ennui, si on étend l'ouvrage jusqu'à cinq ?

Nous avons beaucoup de drames lyriques en un seul acte : cette coupe peut convenir à l'action scénique, et la faire marcher avec plus de rapidité ; mais elle est essentiellement vicieuse

sous le rapport musical, en ce qu'elle ne fournit jamais de grands tableaux et rarement des morceaux de facture. Presque tous les opéras italiens sont en deux actes : le premier se termine par un finale du plus bel effet. Nos petits actes, bluettes scintillantes d'esprit et pleines d'agrément, sont d'une trop grande frivolité : des airs, des couplets, une romance, un duo, un trio, voilà tout ce qu'ils peuvent nous offrir ; et il a fallu tout le génie de Méhul pour donner deux quatuors importans dans ces miniatures musicales, véritables colifichets.

Mais, dira-t-on, le finale ne peut-il pas terminer un acte isolé ? Non, parce que l'action, extrêmement resserrée, se précipitant vers le dénouement, serait infailliblement entravée par la musique. D'ailleurs, à la fin d'une pièce, tout le monde est d'accord ; il ne s'agit plus d'exprimer les passions, mais seulement la joie ; et, dès que tout est connu, il n'existe plus d'intérêt. On remarquera aisément que, dans tous les opéras qui ont plusieurs finales, celui du dénouement est toujours le plus faible ; au lieu qu'en plaçant le morceau d'ensemble à la péripétie, au moment où l'action tend à s'embrouiller, cette marche convient merveilleusement à la musique, dont les effets, croissant par gradations, nous conduisent d'un dialogue aimable et plein d'in-

térêt, au désordre des passions, aux débats tumultueux d'une scène chargée d'incidens et fortement intriguée. Pour que ce finale ait lieu et se développe d'une manière satisfaisante, il faut nécessairement que le poëte amène tous ses personnages sur le théâtre : une fois qu'ils y sont, ils doivent y rester, pour que la musique ne soit point affaiblie dans ses moyens d'exécution. Que faire ensuite de cette troupe mutinée, de ce père en courroux, de ce rival furieux, de ces amans désespérés, de ces valets qui agissent en tout sens pour les tirer d'affaire? Comment ramener l'ordre, après une telle sédition? Le récitatif, le dialogue parlé, pourront-ils présenter quelque intérêt, en succédant immédiatement à l'éclat du finale? Rien de plus simple que de baisser le rideau, pour reprendre ensuite paisiblement à l'acte suivant.

Les administrations de l'Opéra et de Feydeau, en examinant le poëme qui leur est offert, devraient observer d'abord s'il est propre à recevoir de la musique; si la coupe en est heureuse; s'il présente des effets pittoresques et contrastés, des scènes passionnées; et surtout si le nombre des personnages et leur caractère permettent d'employer les forces harmoniques, et de varier le coloris.

Je n'hésiterais point à refuser de mettre en

musique un opéra dont l'intrigue roulerait sur deux ou trois personnages seulement (1), quand même cette irrégularité serait rachetée par des beautés réelles. Renvoyons ces miniatures aux théâtres qui représentent *Arlequin tout seul*, ou *Marton et Frontin* : il nous faut des tableaux, et non pas des portraits. Le moyen de composer un quatuor, si l'on n'a que deux ou trois acteurs à faire chanter? Comment introduire de beaux contrastes dans un ensemble où vous ne pouvez employer que des voix de femme (2)? C'est au poëte à tracer les premiers contours du dessin musical.

Les parades italiennes, malgré tous leurs défauts, sont encore préférables à plusieurs de nos comédies lyriques, où les acteurs se suivent à la file pour chanter leurs airs tour à tour, ou débiter des couplets mesquins. La musique veut du mouvement, des oppositions, des images ; on ne saurait les produire, sans rassembler les acteurs, un moment dispersés, pour les grouper d'une manière pittoresque.

En adoptant nos drames, les Italiens les gâtent quelquefois, sous le rapport de l'action : il faut convenir aussi qu'ils les disposent mieux

(1) *Le Chapitre Second, L'Opéra Comique.*

(2) *Les Rigueurs du Cloître, la Jeune Prude.*

que nous pour le compositeur. Ils ne manquent jamais de couper nos pièces en deux actes, lorsque nous ne leur en avions donné qu'un seul, et ils leur ajoutent encore un ou deux personnages : l'intrigue pouvait s'en passer, mais le musicien les réclame pour renforcer ses effets ; et, certes, le motif est assez puissant pour faire excuser cette licence.

Lorsque Rousseau fit jouer son *Devin du village* à l'Académie Royale de musique, ce théâtre n'avait point encore de pièces en un acte, quoique l'on y représentât beaucoup d'opéras en plusieurs actes, qui n'avaient aucune liaison entre eux, et paraissaient sous un titre commun.

Dans le premier acte des *Surprises de l'Amour*, de Bernard, Vénus enlève à Diane le bel Adonis ; le deuxième représente les amours de Linus et de Parthénope ; et le troisième, Anacréon blessé par l'Amour, qui lui demande asile pendant l'orage : ce sont bien des surprises de l'Amour, mais en trois sujets différens.

Et chaque acte, en sa pièce, est une pièce entière.

L'Europe galante de Lamotte fut le premier essai de ce genre, qui plut infiniment à cause de sa diversité. Il y en avait beaucoup à montrer sur la scène, en quelques heures, des amours, des costumes, des édifices français, italiens, es-

pagnols et turcs. Le succès de *l'Europe galante* fit adopter la coupe de ces opéras que l'on nomma *Fragmens.* Parmi tant d'avantages, ils offraient encore celui de pouvoir choisir l'acte que l'on voulait et de retrancher à volonté telle ou telle partie faible d'une pièce, sans rompre le fil de l'intrigue. Ainsi l'acte *du Feu* qui avait pour sujet les amours d'une vestale, a survécu long-temps au ballet *des Elémens* dont il faisait partie.

L'acte de *Zélindor* obtint une faveur marquée, et la conserva pendant plusieurs années. On joignait ensuite l'un de ces fragmens préférés à un grand opéra, pour servir de complément au spectacle; quelquefois même on en réunissait plusieurs sous un nouveau titre, et l'on représentait quatre ou cinq actes empruntés à autant de pièces différentes. Cependant, comme des cadres si retrécis ne donnaient ni le temps, ni les moyens de développer l'intrigue la plus mince, de filer une scène, et qu'à chacun de ces actes il fallait commencer une exposition, former un nœud et le dénouer, on finit par se lasser d'une variété frivole, et les drames réguliers reprirent le dessus.

Un effet dramatique, une image neuve et hardie se présentent quelquefois à l'imagination du poëte; enchanté de sa découverte, il se hâte

de faire le cadre de son tableau, sans s'apercevoir qu'il compose une pièce entière sur tel sujet qui ne donne qu'une seule scène. Jeunes musiciens, qui aspirez à vous signaler dans la carrière lyrique, méfiez-vous de l'appât séducteur que l'on offre à votre génie. Examinez froidement cet œuvre inégal, dont quelques beautés cachent tant de défauts. Souvenez-vous qu'un drame doit avoir un commencement, un milieu, une fin, et un intérêt toujours croissant; et qu'une introduction pittoresque, une superbe scène, un morceau d'apparat, mais isolé, ne rendent pas le parterre plus indulgent pour le reste de la pièce. Le premier acte de *Beniowsky* fut élevé aux nues, et l'on siffla le dénouement.

M. Chérubini s'est bien souvent trompé dans le choix de ses poëmes. Passionné pour un ou deux morceaux d'un dessin original, il les exécutait admirablement; mais, ne trouvant plus d'aliment dans un mélodrame informe, son génie suivait l'inégalité du poëte, qui l'a plus d'une fois entraîné dans sa chute. Tous les opéras de ce compositeur renferment des morceaux de la plus grande beauté, et cependant on ne joue de lui que *les Deux Journées*.

Nous avons une prééminence marquée dans le drame lyrique, et cela devait être : notre littérature théâtrale fournit de si beaux modèles! Les

meilleurs poëmes italiens et allemands sont fidèlement traduits ou du moins imités du français. Il était impossible qu'un parterre, accoutumé à applaudir Corneille et Racine, Molière et Regnard, ne se montrât pas exigeant à l'égard des théâtres lyriques, et consentît à supporter de mauvaises parades en faveur des agrémens de la mélodie.

Dans nos premiers opéras-comiques, la musique n'était comptée pour rien : *Annette et Lubin*, *Isabelle et Gertrude*, etc., n'offraient que de vieux refrains rajustés avec des phrases nouvellement composées. Lorsque le chant prit un plus grand empire, on se garda bien de renoncer aux charmes d'une action intéressante et conduite avec art et d'un dialogue plein d'esprit; et Duni, Monsigny, Grétry joignirent leurs accords aux poëmes de Favart, Sedaine et Marmontel. Tout en applaudissant les compositeurs on était rarement indulgent pour l'auteur des paroles. On les a toujours considérées, avec juste raison, comme la moitié d'un opéra, elles ont même la plus grande part au succès des premières représentations; la musique soutiendra une pièce médiocre, la relèvera quelquefois de sa chute, mais elle ne saurait l'empêcher d'être sifflée. Ainsi les chants de Grétry et de M. Boïeldieu ont fixé au répertoire *la Fausse Magie*, et *ma Tante Aurore*.

La musique de *Maison à vendre* est bien faible; elle eût pu l'être davantage sans arrêter la fougue des applaudissemens qu'on prodigua à ce petit chef-d'œuvre.

Notre parterre, excellent juge en matière dramatique, n'a pas cette sensibilité exquise, cet exercice, ces connaissances musicales que l'on remarque chez les Italiens, et qui les portent à se passionner avec fureur pour l'œuvre du virtuose, au point de ne voir, de n'écouter, de n'admirer que lui, en négligeant tout ce qu'il n'a point fait. Notre situation est différente. Depuis plus de cent ans, Racine et Molière avaient élevé le théâtre français à son plus haut degré de perfection et de gloire, quand les Gluck et les Grétry nous ont donné la véritable musique dramatique. On l'a reçue avec transport; mais la poésie avait trop de droits à nos hommages pour permettre que son domaine fût envahi. Les Italiens, au contraire, n'ont connu la tragédie et la comédie que plusieurs siècles après l'établissement de leur théâtre lyrique. Ils jouissaient avec délices des charmes de la mélodie, et n'avaient pas d'objets de comparaison qui pussent leur faire apercevoir qu'il manquait quelque chose à leurs opéras; de là vient la préférence qu'ils accordent à la musique sur la poésie. Ils ont voulu des concerts et non des

drames. Au mépris de toute vraisemblance, on a vu constamment leurs sopranes à voix flûtée et même des femmes représenter Hercule, Diomède, Alexandre, César, et chanter des polonaises quand la situation demandait un air véhément et passionné.

Il n'est pas étonnant que les Italiens condamnent notre système qui s'oppose à leurs goûts : certains Français, peu exercés en musique, leur rendent la pareille ; tout me prouve cependant que les deux nations seront un jour d'accord sur ce point. En nous empruntant des poëmes, les Italiens ont pu apprécier les avantages d'une intrigue bien conduite et pleine d'intérêt. Comme nous, ils ont écrit des airs scéniques, des duos remarquables par leur belle expression et leur force dramatique, des opéras enfin dans lesquels la musique s'unit parfaitement à la poésie. Le succès que ces compositions ont obtenu est la plus belle preuve que les Italiens commencent à partager notre opinion. Des milliers d'opéras ont été applaudis à Naples, à Rome, à Milan, à Venise : le gouffre de l'oubli les a dévorés presque tous; les seuls qui ont survécu, les seuls fragmens que l'amateur a conservés avec soin, sont précisément ceux qui se rapprochent le plus de la manière française. Je citerai, à ce sujet, deux chefs-d'œuvre sublimes : *le Mariage*

secret, et *l'Agnès ;* l'air *Se il ciel' mi divide,* de Piccini ; le duo *Ne' giorni tuoi felici,* de Paisiello, etc.

Nous possédons un grand nombre d'opéras tels que *Armide, Didon, Œdipe à Colone, l'Amant jaloux, Euphrosine, Stratonice, le Prisonnier,* dont le mérite musical balance tout-à-fait celui des paroles. Mais comme d'après notre goût national, c'est la force dramatique qui l'emporte, on citera beaucoup plus d'opéras dont les paroles soutiennent la musique, que de ceux qui ne doivent leur fortune qu'aux chants du compositeur.

Armide, Didon, la Vestale, se distinguent parmi nos meilleurs drames lyriques. On y trouve des situations pathétiques et musicales, la pompe du spectacle et surtout l'élégance du style, qualité d'autant plus précieuse qu'elle est plus rare à l'Opéra.

Œdipe à Colone est aussi un très-beau poëme, mais il est tiré de la tragédie d'*Œdipe chez Admète*, de Ducis, qui l'avait imité lui-même de Sophocle ; et nous sommes forcés de le ranger parmi les nombreuses pièces empruntées au théâtre français.

Du Rollet a donné le premier exemple de ces métamorphoses, en disposant *Iphigénie* pour la musique. C'est pour le début de Gluck qu'il fit ce travail, et cette raison seule peut l'excuser

d'avoir porté une main téméraire sur l'œuvre de l'immortel Racine.

Voici comment s'exprime La Harpe sur cette licence que beaucoup de littérateurs ont prise ensuite : « Je déplore, du moins pour l'honneur « de la France, cette misérable ressource ima- « ginée de nos jours, de livrer impitoyablement « nos chefs-d'œuvre tragiques au ciseau de nos « tailleurs d'opéras. Cette mode accréditée sans « réclamation est la honte de notre littérature, et « rien n'accusera plus hautement dans l'avenir « la stérilité de notre talent, mal déguisée sous « la vaine abondance de tant de rapsodies, que « ce dernier expédient de l'impuissance, qui « trouve tout simple de s'emparer de nos plus « belles tragédies, pour les réduire à des cro- « quis informes, aussi éloignés du lyrique de « Quinault que du tragique de Racine et de « Corneille. »

Il est bien difficile qu'une pièce, composée pour le théâtre le plus sévère, puisse réussir sur la scène des illusions ; et de toutes nos tragédies il n'y avait peut-être que *Sémiramis*, dont l'appareil pompeux et fantastique convînt au grand Opéra. Il y a de bonnes raisons pour cela, Voltaire a puisé son sujet et ses moyens dans un opéra de *Sémiramis* du poëte Roy, joué en 1728.

Un ouvrage conçu et exécuté par le même

auteur aura toujours plus d'unité dans son ensemble et dans ses détails. Si un sujet dont Melpomène s'est emparée paraît favorable au théâtre lyrique, on peut le traiter d'une manière nouvelle sans se traîner sur les pas de Racine et de Voltaire, et sans porter la serpe, instrument de dommage, dans leurs discours éloquens ou leurs brillans récits. Marmontel a fait une *Didon* et n'a rien pris à Pompignan.

La Harpe exhale sa bile contre ceux qui mutilent nos tragédies : il parle en littérateur ; moi qui suis musicien, je verrais avec plaisir Corneille et Racine à l'Opéra s'ils y paraissaient convenablement, et si de pitoyables strophes, substituées à leurs vers sublimes, ne formaient pas les disparates les plus choquantes avec les fragmens de dialogue que le récitatif a permis de conserver. Mais couper *Iphigénie* en opéra et mêler aux vers du Virgile français des airs et des chœurs semblables à ceux d'*Esther* et d'*Athalie*, est une entreprise trop difficile, et celui qui posséderait un assez beau talent pour en venir à bout, ferait mieux de l'employer à des ouvrages originaux.

Le vers alexandrin se déploye bien dans le récitatif ; il ne convient point au chant mesuré. La phrase musicale, rarement assez longue pour l'embrasser tout entier, s'arrête sur l'hémistiche

et le divise en deux vers non rimés. On peut en faire l'observation dans les airs de *Dardanus* et d'*Œdipe à Colone :*

> Arrachez de mon cœur le trait qui le déchire.
>
> Elle m'a prodigué sa tendresse et ses soins.

Ce n'est qu'après douze mesures que le mot *soins* trouve sa rime ; et l'oreille, trompée par le premier repos sur l'hémistiche, attend une rime à *prodigué*, qui semble terminer un vers de six syllabes. Le vers de cinq pieds est encore trop long, mais il ne peut pas se partager. Il sied bien aux airs d'un mouvement modéré.

Le mètre de quatre pieds et demi et celui de trois pieds et demi, ne peuvent être employés qu'en strophes de huit ou de dix vers de même mesure. Ces mètres boiteux ne cadrent point avec d'autres vers. La force harmonique, la cadence musicale pourraient cependant faire disparaître cette irrégularité.

Le vers de quatre pieds à rimes mêlées est le plus favorable pour le chant : celui de trois pieds convient aux morceaux qui demandent de la rapidité : un couplet de vers plus courts donnerait des consonnances trop rapprochées et une dureté de cadence qu'il est important d'éviter, pour ne pas reproduire ces cascades ridicules, ces amas de mots unissones, qui font l'unique mérite de certains vaudevilles.

La prose brillante de Montesquieu offrirait plus de ressources au musicien que des vers tels que ceux-ci :

Voici des dieux
L'asile aimable.
Goûtez des cieux
La paix durable.
Plus de plaisirs
Que de désirs ;
Des chaînes
Sans peines ;
Et de beaux jours
Comptés toujours
Par les Amours.

Pour toujours
Ce rivage
Est sans nuit et sans orage.
Pour toujours
Cette aurore
Fait éclore
Nos beaux jours.
C'est le port
De la vie,
C'est le sort
Qu'on envie.
Le monde et ses faux attraits
Sont-ils faits
Pour nos regrets ?
Non, jamais,
Lieux propices,
Vous n'offrez que des délices.
Non, jamais,
Cet empire
Ne respire
Que la paix.

Ces vers, charmans pour les images poétiques, sont mesurés d'une manière trop inégale ; Bernard a rimé ses lignes, en les laissant longues ou courtes, selon qu'elles se présentaient sous sa plume.

On peut bien admettre les petits vers dans un opéra ; mais comme leurs cadences rapides règlent souvent la coupe et la mesure des airs, il faut nécessairement que le rhythme adopté soit exactement suivi, pour que le compositeur, qui s'est servi de quatre vers pour la première part de son motif, puisse le terminer avec quatre autres dont la mesure et les rimes tombent symétriquement, et s'ajustent sans effort sur le complément de la mélodie. Nous citerons, pour exemples, les rondeaux de *Bion*, et de *Zoraïme et Zulnar :*

Charmant bocage,
Ton vert feuillage
Va refleurir.
Jeune bergère,
Nymphe légère,
Vient t'embellir.

Retraite sombre,
Double ton ombre,
Fais fuir le jour.
Abri tranquille,
Deviens l'asile
Du tendre amour.

Mais qui m'agite?
Mon cœur palpite,
Voici l'instant.
Sensible amante,
Nymphe charmante,
L'Amour t'attend.

Dans cette vie,
Point de beaux jours
Sans la Folie
Et les Amours. etc.

Ces vers sont de deux pieds; mais la musique les prend deux à deux, ces distiques égaux deviennent des vers de huit syllabes, et, par conséquent, très-bons pour le chant. Les consonnances intérieures, qui seraient un défaut dans un morceau lent, marquent, sans dureté, les repos d'une mesure vive et légère.

On remarquera aisément que tous les vers de ce rondeau de *Bion* portent le même rhythme : M. Hoffman, qui en est l'auteur, a composé une infinité de strophes admirablement coupées pour la musique; elles réunissent, aux charmes de la rime, l'unité, la force de cadence de la poésie latine. Formés d'une suite d'anapestes, les vers suivans sont métriques et rimés :

Je te perds, — fugitive — espérance,
L'infidèle — a rompu — tous nos nœuds.
Pour calmer, — s'il se peut, — ma souffrance.
Oublions, — que je fus — trop heureux.

Marmontel est le premier qui ait imaginé de donner cette double cadence aux vers ; on la trouve dans le bel air d'*Atys* :

Brûlé d'une flamme
Qui fait mon malheur,
Il faut dans mon âme
Cacher ma douleur.
Il faut que j'expire,
Victime du sort,
Sans même oser dire
Qui cause ma mort.

Les tableaux de la poésie offrent une imitation fidèle, mais précipitée et presque fugitive ; ceux de la musique veulent plus de développement. Le poëte aura déjà produit dix images différentes, avant que le musicien ait pu en ébaucher une seule.

Sa voix redoutable
Trouble les enfers ;
Un bruit formidable
Gronde dans les airs ;
Un voile effroyable
Couvre l'univers ;
La terre tremblante
Frémit de terreur ;
L'onde turbulente
Mugit de fureur ;
La lune sanglante
Recule d'horreur.

Quelle rapidité de cadences! quelle harmonie

de mots! quelle force de rhythme! La musique peut-elle adopter cette progression véhémente? Le cadre resserré d'un air de mouvement donnera-t il les moyens de tout peindre et de tout exprimer? La richesse de la poésie n'est-elle pas un obstacle pour le compositeur? Il faudra nécessairement avoir recours au récitatif obligé et aux effets d'orchestre, pour ne point ralentir cette belle gradation.

C'est ce que Haydn a fait dans ses oratorios. Les images variées sont le domaine de la déclamation notée; et les airs et les chœurs, donnant une plus grande extension au génie musical, sont destinés à exprimer les sentimens d'admiration des anges et de l'homme. Si le compositeur s'y livre au genre descriptif, c'est avec beaucoup de détails; et les mêmes vers, qui n'eussent demandé qu'une ligne de récitatif, feront le sujet d'un air ou d'un chœur.

Apprenti cavalier galoper sur tes traces.

Voilà un vers imitatif et excellent pour une épître ou une satire; il sera déplacé dans un opéra. En suivant cette marche précipitée, le musicien ne produirait aucun effet; et les deux mesures qui suffiront pour le débit de ce vers, ne donneraient pas le temps de marquer seulement le rhythme du galop.

Un faiseur d'opéras doit se borner à dire : *Voici des cavaliers*, ou *le coursier part;* il fournit les idées, et c'est au compositeur à trouver, dans son orchestre, l'effet harmonique et l'imitation pittoresque. Ce qui le prouve, c'est qu'il faut être bien exercé pour distinguer parfaitement l'ordonnance de l'œuvre du poëte, en entendant chanter un air, un chœur, un finale. Tel vers que l'on croit de deux pieds, et dont la rime ne se fait point entendre, en a cinq ; et ce ne sera qu'après le solo de haut-bois ou l'entrée du basson, que le chanteur va le compléter. La répétition d'un mot, une reprise, renversent l'édifice du versificateur ; l'harmonie musicale, fortement accentuée, détruit celle de la poésie : que deviennent alors les vers imitatifs, les vers à prétention, coupés, démembrés, ralentis ou dispersés sur une longue période musicale? tout leur charme s'évanouit.

C'est donc en pure perte que les poëtes lyriques cherchent à peindre, puisque leur dessin doit être recouvert par celui du musicien. Leur a-t-on jamais reproché d'employer des lieux communs mille fois répétés, des phrases faites, des vers que l'on trouve dans tous les opéras, et que l'on redira encore tant qu'il existera des théâtres lyriques? tels que ceux-ci :

O plaisir! ô douce ivresse!

Je sens mon cœur qui palpite.
Rien n'égale ma fureur.
O peine! ô mortelles alarmes!
Mais quel est donc ce mystère?
Le désespoir de moi s'empare.
O transports pleins de charmes!
O ciel! ma surprise est extrême!
Livrons-nous à l'allégresse.
O ciel! dois-je en croire mes yeux?
O divinité protectrice!
Exauce les vœux que je fais!

Qu'importe que le poëte se serve des mêmes mots pour indiquer les mêmes sentimens? toute leur variété d'expression est réservée au talent du musicien.

En exceptant, toutefois, les fragmens de dialogue et ce qui, dans un morceau d'ensemble, se rapporte directement à l'action théâtrale, les paroles ne sont rien et ne doivent rien être; et si, au lieu de les répéter vingt fois de suite, chaque motif musical amenait un nouveau vers, l'attention se fixerait nécessairement sur deux points différens; et l'esprit, trop occupé, trouverait un travail où il cherchait un divertissement.

On a si bien senti qu'il ne fallait pas présenter en même temps deux objets également intéressans, que dès le moment où le drame lui fournit un long récit dont les détails doivent être saisis

par les spectateurs ; le compositeur, craignant de les distraire de l'objet principal par une musique trop variée, cesse de chanter ; et, prenant un débit qui se rapproche de la simple déclamation (1), jette seulement quelques traits mélodiques dans son orchestre, et le chant instrumental s'empare du domaine des voix. C'est ainsi que le jardinier des *Visitandines* examine son agenda (*Pl. Fig. I.*), et que le Comte et Geronimo se livrent à leurs réflexions, dans le superbe duo du *Mariage secret*.

La musique cède un moment son empire aux paroles ; mais elle le reprend bientôt, et dès que le poëte passe, du récit d'une action faite ou à faire, à l'expression des sentimens inspirés par cette même action.

Un opéra se divise donc en actions et en passions. Le dialogue parlé, les récitatifs servent à rendre la partie active du drame ; le chant mesuré est principalement consacré à l'expression des sentimens. Les poëtes ne sauraient trop se pénétrer de ce principe, qui sera développé d'une manière plus étendue dans le courant de cet ouvrage.

Du malheur auguste victime. *D'Œdipe à Colonne.*
Oui, vous pouvez tout sur moi. *D'Evelina.*
Versez tous vos chagrins. *De Stratonice.*

(1) Les Italiens l'appellent *il parlante*.

O des amans déité tutélaire ! *De Stratonice.*
Ah ! que je fus bien inspirée !
Hélas ! pour nous il s'expose. *De Didon.*
Champs paternels ! Hébron, douce vallée ! *De Joseph.*
Sexe charmant, j'adore ton empire. *De Gulnare.*
Formez de plus aimables nœuds. *D'Ariodant.*
Brûlé d'une flamme. *D'Atys.*

Tous ces airs, et bien d'autres encore, sont d'excellentes strophes musicales ; le charme de la poésie se mêle à celui de la mélodie; les idées en sont belles et touchantes, les mots harmonieux, les tours élégans, mais les images peu variées, et surtout point de vers à prétention. Une noble simplicité, voilà ce que doit rechercher un poëte qui travaille pour la scène lyrique.

Le répertoire de l'Opéra-Comique est plus riche que celui de l'Académie royale : la raison en est simple : on joue à peine un grand opéra dans le temps qui suffit pour faire paraître vingt nouveautés à Feydeau.

Que d'ouvrages charmans, que de chefs-d'œuvre ne possédons-nous pas en ce genre? Les parades italiennes, les amphigouris de la Germanie peuvent-ils se comparer aux intrigues piquantes de nos pièces? et les ignobles bouffonneries du Théâtre Italien, au style élégant et pur des Marmontel et des Hoffman?

L'Amant Jaloux tient toujours le premier rang parmi les poëmes lyri-comiques. Combien de

jolis opéras, combien de drames pleins d'intérêt viennent se placer à côté de lui! *Rose et Colas, Zémire et Azor, Sylvain, l'Epreuve Villageoise, Richard, les Evénemens imprévus, Euphrosine, Stratonice, le Prisonnier, Adolphe et Clara, Maison à vendre, une Heure de Mariage, Zoraïme et Zulnar, le Calife, Gulistan, Joconde*, etc. Quelle bonne fortune pour un compositeur, quand un pareil ouvrage lui échoit en partage! Comme la musique s'allie bien à ces sujets heureux!

Dans le style comique, la musique a rarement à exprimer des passions violentes : la gaîté et la variété, voilà ses caractères. Le poëte peut donc introduire dans ses strophes les madrigaux, les traits piquans, ingénieux et même satiriques. Il faut cependant que le goût préside à la distribution de ces ornemens, et éviter surtout de reproduire, dans de trop nombreux couplets, les jeux de mots tant de fois répétés, ces pointes émoussées qui font tout l'esprit des poëtes à *flon flon*. Ils excitent la mauvaise humeur des gens de goût, et l'amateur de quolibets ne manque pas de signaler leur passage par des éclats de rire, des trépignemens, des bravos même, sans se soucier du motif musical, des effets d'harmonie, des roulades de l'acteur qu'il interrompt au milieu de sa cadence. La force du naturel l'emporte; il croit être à la rue de Chartres

où le bon mot est tout ce que l'on attend, et doit être suivi d'un long brouhaha.

Le Vaudeville est à l'Opéra-Comique ce que le Mélodrame est à la Tragédie. Grétry, Dalayrac ont fait des romances charmantes et des petits airs délicieux : ce n'est pas une raison pour s'adonner à un genre mesquin et stérile. Le retour fréquent des couplets est un vice dans un opéra ; *le Secret, le Jockei, l'Opéra-Comique* même se rapprochent trop des pots-pourris du Vaudeville.

En Italie, le même poëme est mis en musique successivement par plusieurs compositeurs. Pergolèse, Hasse, Gatti, Galuppi, Jomelli, Piccini, Sacchini, Sarti, Paisiello, Cimarosa, ont réussi dans *l'Olympiade.* Notre goût pour la variété n'a jamais permis que cette coutume s'établît en France. Nous n'aimons pas assez la musique pour nous contenter d'un spectacle dont elle seule ferait les frais. Avides de mélodie, admirateurs fanatiques d'une belle voix, les Italiens se rendent au théâtre pour entendre des chants et des accords. Ils se soucient fort peu de la conduite et du style du drame ; cette préférence exclusive est souvent favorable à la musique ; non-seulement rien ne la gène, mais tout lui est sacrifié. D'après ce principe et l'usage que l'on a de ne point écouter le dialogue, il est fort égal que le virtuose prenne un poëme nou-

veau ou qu'il en choisisse un parmi ceux que l'on joue depuis un siècle, pourvu que la musique ait les charmes de la nouveauté : chez nous, au contraire, on veut du neuf en paroles, et l'on entend journellement à la scène une musique surannée et même décrépite.

Gluck, Piccini, Sacchini, Winter ont travaillé sur divers poëmes anciens dont la musique était tout-à-fait oubliée : pourquoi les compositeurs fameux ne s'emparent-ils pas de nos meilleurs drames nouveaux pour en refaire la musique trop souvent médiocre ? Il est reconnu que la pièce de *Maison à vendre* est un modèle de grâces. Virtuoses, donnez-nous une musique qui balance le mérite du poëme. L'œuvre de Dalayrac ne vous présente pas une rivalité redoutable, et l'on ne vous accusera pas de témérité pour avoir tenté de faire mieux que lui. L'intrigue de l'*Opéra-Comique* est charmante, et son cadre, quoique trop rétréci, est bien disposé pour la musique. Transformez en opéra le vaudeville de Della Maria.

Nos musiciens demandent des poëmes, et on leur répond le plus souvent que les sujets sont épuisés et que nos devanciers ont tout dit. Je le crois à certains égards. Il n'y a guère de situation et de caractère qui n'aient déjà paru sur le théâtre ; mais toutes ces situations, tous ces

caractères ont-ils été traités convenablement et comme ils auraient pu l'être? C'est ce qu'il importe d'examiner; et l'on trouvera bien des nouveautés en feuilletant l'ancien répertoire.

Lorsqu'un sujet est éminemment dramatique, c'est toujours la faute du poëte, si son œuvre ne reste pas : dix autres suivront ses pas sans être plus heureux. Enfin il en arrive un qui, profitant de quelques beautés dont il est redevable à ses prédécesseurs, et évitant avec soin leurs nombreux défauts, remet la pièce sur le métier, en ajuste l'intrigue d'une manière plus hardie, l'embellit des agrémens du style, et fixe enfin sur la scène un sujet que tant de chutes semblaient devoir faire abandonner.

Stratonice avait déjà paru sur tous les théâtres, dix pièces de ce titre étaient restées dans l'oubli, lorsque M. Hoffman offrit à Méhul ce drame délicieux. Combien de fois la Comédie Italienne n'avait-elle pas essayé de *Cendrillon* et de *Joconde?* *Aline, la Vestale*, représentées d'abord avec applaudissement au Grand Opéra, étaient depuis long-temps délaissées. De nouveaux poëtes ont fait de nouvelles pièces avec ces anciens canevas, et le plus grand succès a couronné leur entreprise.

C'est un vrai service à rendre à l'art, que d'exhumer les productions anciennes, lors-

qu'elles ont un certain mérite et qu'elles peuvent en acquérir encore en étant refondues par d'habiles mains. Les critiques toujours inquiets ne manqueront pas de crier au plagiat et de prouver leur immense érudition en citant l'*Almanach des Spectacles.* Ce n'est pas du neuf, j'en conviens, mais le public veut bien le recevoir comme tel. Lorsque Racine donna *Iphigénie,* il existait déjà bien des tragédies sur ce sujet. Qu'importe qu'une pièce nouvelle reproduise une scène, un acte même d'un drame qui existe déjà, si ce drame n'est connu que des érudits, et si de graves défauts le condamnent à languir dans la poudre des bibliothèques? La scène si plaisante de *la Galère* serait ignorée aujourd'hui, comme *le Pédant joué*, si Molière n'avait pris cette perle dans le fumier de Bergerac. *Les Visitandines* ne se jouent plus; l'auteur d'*une Folie* nous en a conservé, à peu de chose près, le premier acte, et c'est ce qu'il y avait de mieux. La Comédie Française s'est emparée *des Trois Sultanes.* Sachons gré à M. Hoffman d'en avoir imité le principal caractère, en le plaçant dans un cadre plus propre à la musique.

Le dialogue des sentinelles, dans *Aucassin,* le portrait tracé sur le mur, dans *Alexis et Justine,* etc., sont autant de traits que nos jeunes auteurs pourraient s'approprier, Voltaire a dit ;

« Quand on vole, il faut tuer. » On n'aurait pas cette peine, ces opéras sont déjà morts.

« Un poëme lyrique paraît fort peu de chose
« à la première inspection : une tragédie de ce
« genre n'est composée que de six ou sept cents
« vers. Dans le meilleur de ces sortes d'ouvra-
« ges on voit tant de choses qui semblent com-
« munes ; la passion est si peu poussée dans les
« premiers, les détails sont si courts dans les
« autres ; quelques madrigaux dans les diver-
« tissemens, un char qui porte une divinité,
« une baguette qui fait changer un désert en
« un palais magnifique, des danses amenées
« bien ou mal, des dénouemens sans vrai-
« semblance, une contexture en apparence
« sèche ; certains mots plus sonores que les
« autres et qui reviennent toujours (1). Voilà à
« quoi l'on pense que se bornent la charpente
« et l'ensemble d'un opéra. On s'embarque,
« plein de cette erreur, sur cette mer qu'on
« juge aussi tranquille que celles qu'on voit
« peintes sur le théâtre, on y vogue avec une
« réputation déjà commencée, ou établie par
« d'autres ouvrages décidés d'un genre plus
« difficile ; mais à peine a-t-on quitté la rive,
« que les vents grondent, la mer s'agite, le vais-

(1) Des quarante-quatre mille mots qui composent la langue italienne, Métastase n'en a employé que six mille dans ses opéras.

« seau se brise ou échoue, et le pilote lui-même « perd la tête et se noie.

« Le poëte, dans ses compositions, ne tient « que le second rang dans l'opinion commune. « Lulli a joui, pendant la vie de Quinault, de « toute la gloire des opéras qu'ils avaient faits « en société. Il n'y a pas vingt ans (1) qu'on « s'est aperçu que ce poëte était un génie rare, « et malgré cette découverte tardive, on dit en-« core plus communément : *Armide est le chef-« d'œuvre de Lulli*, que *Armide est un des chefs-« d'œuvre de Quinault.* Comment se persuader « qu'un genre pour lequel, en général, on ne « s'est pas encore accoutumé à avoir de l'estime, « est pourtant un genre difficile? Boileau affec-« tait de dédaigner cette espèce d'ouvrage : la « comparaison qu'il faisait à la lecture d'une « pièce de Racine avec un opéra de Quinault, « l'amitié qu'il avait pour le premier, son anti-« pathie contre le second, une sorte de sévé-« rité de mœurs dont il faisait profession, tout « cela nourrissait dans son esprit des préven-« tions qui sont passées dans ses écrits, et dont « tous les jeunes gens héritent en sortant du « collége.

« Si l'on doit juger du mérite d'un genre par

(1) Ceci a été écrit en 1750.

« sa difficulté et par les succès peu fréquens
« des beaux génies qui l'ont tenté, il en est peu
« dans la poésie qui doivent avoir la préférence
« sur le lyrique. Aussi la bonne coupe théâtrale
« d'un poëme de cette espèce suppose seule,
« dans son auteur, plusieurs talens et un nom-
« bre infini de connaissances acquises; une
« étude profonde du goût du public; une adresse
« extrême à placer les contrastes; l'art moins
« commun encore d'amener les divertissemens,
« de les varier, de les mettre en action; de la
« justesse dans le dessin; une grande fécon-
« dité d'idées; des notions sur la peinture, sur
« la mécanique, la danse et la perspective, et
« surtout un pressentiment très-rare des divers
« effets: talens que l'on ne trouve jamais que
« dans les hommes d'une imagination vive et
« d'un sentiment exquis. Toutes ces choses sont
« nécessaires pour bien couper un opéra; peut-
« être un jour s'en apercevra-t-on, et cette dé-
« couverte détruira enfin un préjugé injuste qui
« a nui, plus qu'on ne pense, aux progrès de
« l'art (1). »

Cette prédiction devait s'accomplir chez un peuple qui regarde les paroles comme la moitié d'un opéra, et qui s'attache à l'action scénique

(1) Cahuzac.

avec un si vif intêret. Nous ne parlons pas de *Didon*, de *la Vestale*, de *Stratonice*, de *l'Amant Jaloux*, de *Joconde*, sans que les noms de Marmontel, de Jouy, d'Hoffman, de d'Hele, d'Etienne, ne viennent se réunir à ceux de Piccini, de Spontini, de Méhul, de Grétry, de Nicolo, et partager les honneurs des succès lyriques ; et lorsqu'on cite *les Deux Prisonniers*, *Maison à vendre*, il est rare que les noms des poëtes ne précèdent pas celui du musicien et n'obtiennent ainsi la plus grande part des éloges.

CHAPITRE II.

DE LA MUSIQUE.

Les charmes d'une langue brillante et flexible, des mots harmonieusement sonores, un rhythme marqué sans dureté dans ses cadences, donnaient à la simple déclamation des Grecs la mesure et la franchise d'intonation de notre musique. Homère, Anacréon ont chanté leurs vers au son des instrumens ; ce qui le prouve, c'est que tous les récits épiques commencent par ces mots : *Je chante.* L'exemple des anciens a consacré cet usage ; et nous chantons encore les actions héroïques, quoique, depuis bien des siècles, l'épopée ne se chante plus. Voltaire et Rousseau ont cent fois touché les cordes de leur lyre, quoique cet instrument ne se rencontre que dans les musées.

Avant la chute de l'Empire d'Orient, les troubadours venant de la Terre-Sainte racontaient les faits et gestes des Raymond, des Godefroi, des Renaud ; et, comme les rapsodes grecs, ils chantèrent leurs récits poétiques. En Italie, on cherche long temps la tragédie : Aristote est consulté ; et, d'après une fausse interprétation de ses principes, on chante aussi les drames composés en suivant la route qu'il avait tracée.

Ce chant n'était pas la déclamation cadencée des Grecs. Les idiomes modernes n'offrant pas des ressources suffisantes pour l'harmonie et le rhythme, on eut recours à la science des sons pour renforcer leur accent; et le langage musical remplaça la mélopée (1).

Le discours dramatique des Grecs n'était point celui de la conversation familière ; la cadence poétique et la variété des intonations lui donnaient une pompe religieuse, un éclat imposant bien dignes des dieux et des héros, qui seuls avaient le droit de paraître sur la scène.

Faisons-nous une idée de ces spectacles, et nous verrons que la déclamation harmonique pouvait seule y être admise.

Les théâtres étaient immenses; on y voyait des palais, des temples, des jardins, des montagnes; et si l'on ajoute que les représentations avaient lieu en plein air et pendant le tumulte de la journée, on concevra avec peine comment les pou-

(1) *Mélopée* signifie la composition des chants, et *mélodie* des chants composés. Comme beaucoup d'auteurs ont employé indifféremment ces deux termes, en se servant du nom de la cause à la place de celui de l'effet, je ne craindrai pas de prendre la même licence; et, suivant l'usage reçu, j'appellerai *mélopée* la déclamation cadencée et mélodieuse des Grecs, pour que le lecteur ne puisse jamais la confondre avec la mélodie de notre système musical.

mons les plus vigoureux (1), aidés de toutes les ressources de l'acoustique, pouvaient faire franchir un tel espace aux vers d'Euripide et de Sophocle, et les porter du fond de la scène jusqu'à l'oreille des derniers spectateurs. Il n'y a que la force musicale et la hardiesse d'intonation qui puissent produire de l'effet, lorsqu'on a de tels obstacles à surmonter.

Enfin, la plus grande preuve que le discours dramatique des Grecs était essentiellement musical, c'est qu'ils faisaient parler la multitude, et qu'il ne régnait aucune confusion dans les belles masses de leurs chœurs.

Les premiers opéras furent de grossières imitations des tragédies grecques. La marche du drame, le dialogue chanté, les chœurs, les entr'actes, les danses, et jusqu'à la représentation, qui eut lieu d'abord sur les places publiques, tout se

(1) Dans la tragédie grecque, les rôles de femme étaient représentés par des hommes travestis : les femmes ne paraissaient sur le théâtre que pour danser dans les entr'actes. Les anciens donnent pour motif de cette exclusion des femmes dans la tragédie, qu'elles n'avaient point la force d'étendre la voix comme les hommes, de manière à être bien entendues d'un peuple innombrable qui remplissait les amphithéâtres, quoiqu'elles pussent, ajoutent-ils, apprendre l'art de la déclamation, et savoir, peut-être avec plus de vérité que les hommes, exprimer par des gestes la délicatesse des sentimens et la violence des passions. (*Histoire de la Musique*, par KALKBRENNER, tom. I, pag. 91.)

rapporte fidèlement aux spectacles anciens. Les inventeurs de notre tragédie lyrique se trompèrent en substituant la musique à la mélopée, j'en conviens ; mais on doit le leur pardonner, puisque c'est à cette erreur que nous devons l'Opéra. Les sons de la voix parlante, les intervalles de notre déclamation étant inappréciables, n'auraient donné qu'un bruit sourd et désagréable, en passant par la gueule énorme d'un masque sonore, tel que ceux des comédiens grecs. Il fallait nécessairement recourir à la mélodie, qui permet d'élever la voix, de la porter au loin, sans en altérer les sons.

En vain l'on m'opposera qu'il n'est point dans la nature qu'une reine déplore ses malheurs et se donne la mort en chantant ; est-il bien naturel aussi qu'un héros s'exprime en phrases cadencées et à chutes unissones ? et que l'ivresse de l'amour, les emportemens du désespoir ne dérangent jamais la symétrique ordonnance de son discours ? Le fils d'Agamemnon, en proie à ses remords et déchiré par les Euménides, se démènera comme un possédé, mais le trouble de ses sens ne se fera point sentir dans son langage. Les vers accouplés en distiques iront toujours leur train, *songe* et *mensonge*, *larmes* et *alarmes*, *monarque* et *marque*, *âme* et *flamme*, et autres rimes obligées, se succéderont avec une admi-

rable fidélité. Les figures recherchées, les périphrases ambitieuses, viendront encore se mêler à ses soupirs et à ses sanglots : cela est-il bien naturel? Non : cependant cela doit être ainsi. Les arts prennent pour règle la nature; ils l'embellissent en l'imitant; et, si la copie est trop exacte, elle n'excitera point l'admiration.

Au lieu de ce marbre de Praxitèle, mettez une figure en cire dont les couleurs vives donneront toutes les teintes de la carnation; l'image, pour être trop fidèle, ne sera d'aucun intérêt. Imitez, par le même procédé, l'action tant de fois représentée par les plus grands peintres, la mort d'Holopherne : l'effrayante vérité du tableau fera reculer d'horreur. Ramener les arts à la simple imitation de la nature, ce serait les priver de presque tous leurs charmes. Ce beau idéal, cette richesse d'harmonie et d'expression, ces images grandioses ne se rencontrent pas dans le monde; mais leur type est dans la nature, et la main de l'artiste n'a fait que l'orner et le polir.

L'art n'est qu'imitateur; mais il corrige, épure,
Et l'art, quand il fait bien, fait mieux que la nature.

Mon père s'oppose à son mariage, parce que les enfans nés d'elle pourraient prétendre au trône.

Voilà ce que dit Hippolyte en parlant d'Aricie; c'est la simple nature, voici l'art :

Mon père la réprouve ; et, par des lois sévères,
Il défend de donner des neveux à ses frères.
D'une tige coupable il craint un rejeton.
Il veut avec leur sœur ensevelir leur nom ;
Et que jusqu'au tombeau, soumise à sa tutèle,
Jamais les feux d'hymen ne s'allument pour elle.

L'idée est absolument la même : mais comme la poésie a su l'enrichir ! que de noblesse dans l'expression des choses les plus communes ! quel pinceau ! quelle harmonie !

Les hommes ne sont point aussi beaux que l'Apollon Pythien : le sculpteur aurait donc fait une faute en lui donnant des perfections que nul modèle n'avait pu lui fournir ?

Il en est de même de la musique dramatique. Il n'y a point de pays au monde où le langage mélodique soit en usage, et cependant on s'en est servi pour faire parler Œdipe et César, Iphigénie et Stratonice. Si la poésie prête ses ornemens aux idées, pourquoi la musique ne donnerait-elle pas le rhythme et l'accent à la déclamation en renforçant les sons de la voix parlante ? Elle imite la nature, et, comme les autres arts, elle l'embellit.

Faites réciter, par un habile déclamateur, les paroles du duo de *la Fausse Magie*, *Quoi ? c'est vous qu'elle préfère ?* de celui de la jalousie dans *Euphrosine*, du trio de *l'Hôtellerie Portugaise*, de

l'air du Page dans *Jean de Paris*, vous retrouverez, dans ses accens, les accens mêmes du compositeur, sauf les répétitions que demande la musique pour former et arrondir ses périodes. Grétry, que l'on devra toujours consulter en matière de déclamation, nous dit que le trio *Ah! laissez-moi la pleurer*, et une part du grand duo de *Sylvain*, ont été écrits par lui sous la dictée de Diderot et de mademoiselle Clairon.

« Ce n'est pas la vérité, mais une ressem-
« blance embellie que nous demandons aux
« arts; c'est à nous donner mieux que la nature,
« que l'art s'engage en l'imitant ; tous les arts
« font pour cela une espèce de pacte avec l'âme
« et les sens qu'ils affectent ; ce pacte consiste
« A DEMANDER DES LICENCES ET A PROMETTRE
« DES PLAISIRS, qu'ils ne donneraient pas sans
« licences heureuses (1).

« Supposez qu'on eût vu sur le théâtre une
« reine de Phénicie, qui, par ses grâces et sa
« beauté, eût attendri, intéressé pour elle les plus
« vaillans de l'armée de Godefroy, en eût même
« attiré quelques-uns dans sa cour, y eût
« donné asile au fier Renaud dans sa disgrâce,
« l'eût aimé, eût tout fait pour lui, et l'eût vu
« s'arracher aux plaisirs pour suivre les pas
« de la gloire : voilà le sujet d'Armide en tra-

(1) *Essai sur l'expression en musique.*

« gédie. Le poëte épique s'en empare ; et, au « lieu d'une reine tout naturellement belle, sen- « sible, intéressante, il en fait une enchanteresse : « dès-lors, dans une action simple, tout devient « magique et surnaturel. Dans Armide, le don « de plaire est un prestige ; dans Renaud, l'a- « mour est un enchantement ; les plaisirs qui les « environnent, les lieux même qu'ils habitent, « ce qu'on y voit, ce qu'on y entend, la volupté « qu'on y respire, tout n'est qu'illusion et le « plus charmant des songes. Telle est Armide, « embellie des mains de la muse héroïque. La « muse du théâtre la réclame, et la reproduit « sur la scène avec toute la pompe du merveil- « leux ; elle demande, pour varier et pour embel- « lir ce brillant spectacle, les mêmes licences « que la muse épique s'est données ; et appelant « à son secours la musique, la danse, la peinture, « elle nous fait voir, par une magie nouvelle, les « prodiges que sa rivale nous a fait imaginer. « Voilà Armide sur le théâtre lyrique, et voilà « l'idée qu'on peut se former d'un spectacle qui « réunit le prestige de tous les arts. Dans ce com- « posé, tout est mensonge, mais tout est d'ac- « cord ; et cet accord en fait la vérité. *La musi-* « *que y fait le charme du merveilleux, le merveil-* « *leux y fait la vraisemblance de la musique.* On « est dans un monde nouveau ; c'est la nature

« dans l'enchantement, et visiblement animée
« par une foule d'intelligences dont les volontés
« sont les lois.

« Que l'austère vérité s'empare de ce théâtre,
« elle en change tout le système ; et, si du pres-
« tige qu'elle détruit on veut conserver quelque
« trace, l'accord, l'illusion n'y est plus (1).

La poésie fut long-temps consacrée aux hymnes religieux ; si l'on s'en servit ensuite pour l'épopée et la tragédie, c'est que ces sortes de poëmes avaient pour objet les actions des immortels et des héros : aussi, l'a-t-on appelée le langage des dieux. Les licences se multiplièrent d'âge en âge ; la lyre célébra des sujets moins pompeux, mais plus aimables ; et Glycère et Délie partagèrent les honneurs poétiques avec le maître du tonnerre, Hercule et les enfans de Léda.

De même que la poésie, le discours musical fut considéré d'abord comme un langage surnaturel ; et les inventeurs de l'Opéra, voulant éluder toute comparaison avec la manière de s'exprimer habituelle aux hommes, placèrent la scène au ciel et dans les enfers, trouvant plus raisonnable de faire chanter Orphée et Amadis, êtres fabuleux dont on ne pouvait se faire une idée exacte, que César ou Annibal, dont l'histoire nous a donné les portraits.

(1) Marmontel, *de la Poésie française*, chap. XIV.

Lés magiciens et les héros de l'Arioste et du Tasse succédèrent à ceux d'Homère et d'Ovide; et, pendant plus d'un siècle, la mythologie et la féerie eurent seules le droit de nous charmer sur la scène lyrique. L'habitude devient loi; et chaque espèce de drame avait aussi ses personnages favoris. Une tragédie sans rois, une comédie sans marquis, un opéra comique sans bergers, un grand opéra sans Olympe, ont été long-temps des monstruosités bannies de la scène; ce n'est qu'un peu avant la venue de Gluck, que les simples mortels ont fait la conquête d'un empire qui n'obéissait auparavant qu'au sceptre de Jupiter et à la baguette d'Armide.

Il était assez adroit d'introduire un langage hypothétique tel que le discours musical, à la faveur de personnages surnaturels et fantastiques. Mais les dieux de la fable, mis en scène par Quinault et ses successeurs, n'avaient de divin que leur nom, et le cachet de l'humaine faiblesse se montrait dans toutes leurs actions. Si les héros de l'histoire agissent avec autant de noblesse que Jupiter et Bacchus, on peut bien leur prêter le même langage; et les accens d'Hercule ou d'Achille ne seront point déplacés dans la bouche de Léonidas ou du vainqueur d'Arbelles. Des faits consacrés par l'histoire inspireront un intérêt plus vif que tout cet appareil mythologique

et ces fables absurdes autant qu'indécentes : rien de si froid à la scène que de pareils sujets. Le spectateur est toujours tranquille sur le sort d'une divinité ; il compte sur sa toute-puissance : on ne s'attache point à un être qui ne peut jamais se trouver en danger, et qui, d'un coup de baguette, change un cachot affreux en un jardin délicieux, en un palais étincelant d'or et de pierreries.

L'Opéra est le pays des enchantemens : la scène, qui représente au naturel des palais, des montagnes, le ciel et la mer, doit être très-vaste. Les lois de la perspective ne permettent pas de placer le spectateur bien près, pour que l'œuvre du peintre paraisse avec tous ses avantages, et que les lignes savantes de la décoration reçoivent leur développement. Les masses de son qui s'élèvent de l'orchestre s'épurent en parcourant l'espace ; et tout ce qui pourrait s'y rencontrer de dur ou d'incohérent est adouci ou lié avant d'arriver à l'oreille. Ces volcans enflammés, ces fontaines argentées, la mer, les tempêtes, les neiges éternelles du pôle, les ondes brûlantes du Phlégéton, ces vols audacieux, ces visions qui tiennent du prodige, et cet Olympe dont l'éclat éblouit les yeux, produiraient-ils une illusion si complète, si, par une rigueur favorable et nécessaire, on n'éloignait les profanes des lieux où se célèbrent ces mystères magiques?

Et l'on voudrait qu'à un spectacle où la séduction est portée à son dernier période, où tous les objets prennent une forme gigantesque, la voix renonçât à ses plus beaux moyens d'expression, à ce charme entraînant, à ces modulations délicieuses que la musique seule peut lui donner! Si la peinture prodigue les couleurs vives, les teintes dures et heurtées pour que ses tableaux ne perdent pas à être vus de loin; la déclamation doit aussi renforcer ses tons, varier ses phrases en employant la mélodie et le rhythme, et rendre son expression outrée, pour qu'elle paraisse naturelle à celui que l'on a placé convenablement pour en juger.

Le langage musical est le seul qu'on puisse adopter pour un spectacle aussi imposant que l'Opéra et dont les imitations sont si fidèles. De deux choses l'une : si, pour se rapprocher de la nature, on veut se servir de la simple déclamation, il faut renoncer à toutes les illusions de la scène ; et si on les conserve, les acteurs, ne pouvant se faire entendre dans un espace immense avec les faibles moyens de la voix parlante, seront réduits à jouer la pantomime, et cela serait encore moins naturel.

Ceux qui ont vu représenter *les Horaces* de Cimarosa, par Crescentini, n'oublieront jamais l'effet surprenant que produisait sa voix dans le

récitatif *Che densa notte! qual silenzio.* C'est du haut d'une montagne que le chanteur fait entendre ces accens d'une douceur mélancolique. Mettez un déclamateur à sa place, tout ce qu'il pourra faire sera de crier *au feu! aux armes!* avec les efforts et les grimaces d'un convulsionnaire.

Admirateurs des anciens que nous prenons en tout pour modèle, je ne sais pas pourquoi nous nous obstinons à condamner la seule imitation possible de cette mélopée qui faisait le plus grand charme de leurs spectacles. Les Grecs n'étaient point surpris que les personnages scéniques eussent une manière de parler cadencée et mélodieuse qui différait en tout de la conversation familière, et certes on ne les accusera pas de manquer de goût.

Tel est le langage des héros d'Opéra. Leur déclamation est mesurée pendant le dialogue, et la musique déploye ensuite la douceur ou la véhémence de ses moyens lorsqu'il faut exprimer les passions. Le discours musical a été adopté pour l'Opéra par une bonne raison : c'est le seul que l'immensité de l'enceinte puisse laisser entendre. Une fois cette concession faite, on ne doit plus paraître étonné que la reine de Carthage, après avoir raconté un songe funeste, et exprimé tour-à-tour sa tendresse, sa joie, ses alarmes, son désespoir, en se servant de la dé-

clamation notée, se perce le sein et rende le dernier soupir en empruntant le même langage. Didon parle et ne chante pas ; l'on ne doit point confondre les accens d'une amante abandonnée avec de froides chansons (1). Cela est si vrai que quand un personnage se trouve dans une situation qui l'oblige à chanter réellement, le compositeur a soin de mettre une grande différence entre le morceau d'exécution et le discours dramatique.

Azor prie sa maîtresse de lui faire entendre sa voix, et celle-ci chante l'air de *la Fauvette;* Rosine, prenant sa leçon de musique, essaie un

(1) Saint-Evremont est tombé dans cette erreur. C'est lui qui le premier a débité toutes les plaisanteries et les absurdités sur le langage musical que Dufresny *, Boyé et tant d'autres ont répétées ensuite. Ce qui le choque le plus, c'est « que l'on chante « toute la pièce, depuis le commencement jusqu'à la fin, comme « si les personnes qu'on représente s'étaient ridiculement ajus- « tées, pour traiter en musique et les plus communes et les plus « importantes affaires de leur vie. Peut-on s'imaginer (ajoute- « t-il) qu'un maître appelle son valet, ou qu'il lui donne une « commission en chantant ; qu'un ami fasse, en chantant, une « confidence à son ami ; qu'on délibère, en chantant, dans un « conseil ; qu'on exprime avec des chants les ordres qu'on donne, « et que mélodieusement on tue les hommes à coups d'épée et de « javelots dans un combat? (*Au duc de Buckingham, sur les Opéras.*)

* Les meilleures pièces donnent lieu aux parodies les plus gaies. Nous avons cru devoir joindre à cet ouvrage la description plaisante que Panard a faite de l'Opéra : elle se trouve à la fin du 2e volume.

air brillant; Julie, dans *les Prétendus;* Léonore, dans *Euphrosine;* Clorinde, dans *Cendrillon*, chantent leurs grands airs uniquement pour chanter, et pour être applaudies de ceux qui sont sur la scène. La preuve que ces morceaux ne tiennent point à l'action de la pièce, c'est qu'on peut les changer à volonté. On a remplacé le bolero de *Cendrillon* par l'air *Assez long-temps le bruit des armes*, lequel pourrait être exécuté encore dans le second acte d'*Euphrosine*, et à la leçon de Rosine.

Le musicien, n'ayant aucune passion à exprimer, se livre à tous les caprices de son imagination, ces airs sont chargés de tous les ornemens qui peuvent faire briller le talent du chanteur. Roulades, trilles, sons filés, traits chromatiques, ports de voix, cadences, tout y est jeté avec profusion, et ce qui serait contre-sens dans un air de sentiment est ici une beauté que l'on admire.

Quelquefois le personnage chante réellement, et ne se livre pas à ces folies musicales. Ce n'est point pour étonner par l'éclat ou la légèreté qu'il chante, mais pour faire entendre une romance, un couplet, un refrain nécessaire au nœud de la pièce, et souvent son ressort principa . Alors, pour distinguer encore le chant réel du langage musical, l'acteur tient à la main

sa feuille de musique, ou s'accompagne d'un instrument; Chérubin lit sa romance en même temps qu'il la chante; Blondel racle du violon; et c'est aux sons de la guitare que Florival demande un rendez-vous à Léonore.

Occupons-nous enfin du plus beau privilége de la mélodie, celui de faire parler la multitude. C'est ici que l'art des Le Kain et des Duménil, supérieur à la musique dans les scènes de développement, est écrasé par les puissances harmoniques. Une armée entière paraît sur la scène, et fait le serment de rendre à Polynice une ville rebelle. David s'avance, suivi des prêtres qui portent l'Arche Sainte, et l'éclat des instrumens se mêle aux hymnes religieux des enfans de Lévi. Licinius arrive sur son char, et le peuple romain célèbre son triomphe par des chants de victoire. La Haine prédit à Armide l'infidélité de Renaud; toute la cohorte infernale répète une horrible menace. L'oracle a condamné Admète à la mort; une foule de sujets fidèles élèvent au ciel leurs accens douloureux. La destinée d'un roi est celle de son peuple; rien n'est si imposant et d'un aussi grand intérêt que cet élan spontané, cette expression unanime de la douleur ou de la reconnaissance.

Voilà ce qui est naturel et vraisemblable, et non pas l'inaction de cette troupe inutile d'au-

tomates inanimés qui figurent sur la scène française. On ne parle dans les récits que des transports d'un peuple qui prend part à l'action. Ses cris séditieux ont éclaté, il assiége les portes du palais, tout cède à sa fureur : il entre; mais trop respectueux pour élever la voix, il reste muet et se range paisiblement sur deux files. L'ombre de Ninus sort du tombeau, et cet événement surnaturel autant que terrible ne cause pas la moindre surprise aux assistans; toujours le même repos et le même silence. Les acteurs ont l'air de dire: ce n'est pas notre affaire, cela ne regarde que Sémiramis.

Pour rendre la comparaison plus frappante, restituons à la scène française une situation que l'Opéra lui a empruntée; celle qui termine le second acte de *la Vestale*. Le pontife, dans une tirade éloquente, lance l'anathème contre la prêtresse coupable; toute l'horreur de son sort, les détails même de son supplice y sont retracés avec autant de force que de vérité. Julia, entraînée par les licteurs, adresse de tendres adieux à ses compagnes. Voilà tout ce que la tragédie peut faire. Voyons quels sont les moyens de l'Opéra.

Le feu sacré s'est éteint, Licinius a fui, la vestale tombe évanouie sur les marches de l'autel. Entendez ce bruit sourd, ces lointaines clameurs; voyez ces prêtres et le peuple arriver en

tumulte en manifestant leur indignation. Les accens plaintifs et touchans de Julia succèdent aux discours foudroyans du pontife. La foule impitoyable la dépouille de ses ornemens, et l'accable d'imprécations; vainement ses compagnes élèvent leurs mains suppliantes pour implorer la clémence des dieux. L'arrêt fatal est prononcé, le voile funèbre couvre la tête de la victime, et les sons lugubres de l'airain annoncent au loin qu'elle est déjà dévouée aux vengeances célestes (1).

La tragédie peut-elle nous offrir de semblables tableaux? Peut-elle faire parler un peuple entier sans que le nombre des interlocuteurs et la diversité de leurs sentimens et de leur langage porte la confusion dans les masses? Les tirades emphatiques et prétentieuses d'un récit inspireront-elles la terreur et la pitié comme la représentation de l'action même?

Segniùs irritant animos demissa per aurem,
Quàm quæ sunt oculis subjecta fidelibus, et quæ
Ipse sibi tradit spectator.

Ce que nous venons de dire de la tragédie s'applique parfaitement au genre comique. Sans

(1) Dans l'opéra de *Tancrède*, la scène du billet a fourni à Rossini le sujet d'un finale superbe; les mêmes beautés s'y font remarquer; elles appartiennent toutes au langage musical. Je puis en dire autant de la scène de la statue dans *Don Juan*.

parler du charme délicieux que la musique a répandu sur toutes les parties du *Mariage de Figaro*, je me contenterai de faire observer que les plus grands défauts de cette comédie se changent en beautés du premier ordre dès le moment qu'on la transporte sur la scène lyrique. Il suffit d'entendre le sextuor de la reconnaissance, et surtout le finale de l'imbroglio nocturne, pour en être convaincu. Cette scène si invraisemblable et si mal exécutée à la comédie française, à cause des diverses conversations qui se croisent, les mots fugitifs, les nombreux apartés, inévitable écueil de la déclamation parlée, ont fourni au compositeur des images de la plus grande variété, des groupes harmonieux, des effets pittoresques, où le chant simultané se mêle au simple dialogue avec un merveilleux artifice.

La musique a donc quelquefois l'avantage sur la déclamation, en ce qu'elle fait éclater le sentiment unanime de la multitude; que dis-je, son pouvoir s'étend jusqu'à peindre distinctement, et en même temps, la joie et le désespoir, le calme et l'agitation. « Lorsque Alceste a résolu « de mourir pour Admète, et que ce sacrifice, « secrètement offert aux dieux, a rendu son « époux à la vie, le contraste des airs joyeux « qui célèbrent la convalescence du roi et des « gémissemens étouffés de la reine condamnée

« à le quitter, est d'un grand effet tragique.
« Oreste, dans *Iphigénie en Tauride*, dit : *Le*
« *calme rentre dans mon cœur*, et l'air qu'il chante
« exprime ce sentiment; mais l'accompagne-
« ment de cet air est sombre et agité. Les musi-
« ciens, étonnés de ce contraste, voulaient
« adoucir l'accompagnement en l'exécutant,
« Gluck s'en irritait et leur criait : *N'écoutez pas*
« *Oreste : il dit qu'il est calme, il ment : il a tué sa*
» *mère*. Le Poussin, en peignant les danses des
« bergères, place dans le paysage le tombeau
« d'une jeune fille sur lequel est écrit : *Et moi*
« *aussi, je vécus en Arcadie*. Il y a de la pensée
« dans cette manière de concevoir les arts,
« comme dans les combinaisons ingénieuses
« de Gluck; mais les arts sont au-dessus de la
« pensée : leur langage ce sont les couleurs, ou
« les formes, ou les sons. Si l'on pouvait se figu-
« rer les impressions dont notre âme serait sus-
« ceptible, avant qu'elle connût la parole, on
« concevrait mieux l'effet de la peinture et de
« la musique (1). »

Après avoir montré la richesse des tableaux de la belle scène de *la Vestale*, examinons-en les sentimens.

De son front que la honte accable
Arrachons ces bandeaux, ces voiles imposteurs,

(1) *De l'Allemagne*, par madame de STAEL.

Et livrons sa tête coupable
Aux mains sanglantes des lictéurs.

Le pontife prononce avec solennité ces paroles terribles; et si les timides vestales sont forcées de les répéter, elles le font du moins avec un accent qui dévoile leur sensibilité et le tendre intérêt qu'elles portent à Julia. Un rhythme pressant, et constamment uniforme dans sa rudesse, exprime bien l'opiniâtreté du zèle aveugle et farouche des prêtres et de la populace qui demandent à grands cris leur victime, et nous les montre inaccessibles à la pitié. Les paroles sont les mêmes, et la musique seule marque la différence des sentimens. Dans l'opéra de *Pénélope*, cette reine adresse des vœux aux immortels pour le retour d'Ulysse, tandis que ses poursuivans invoquent le dieu du vin; et c'est aux chants vifs et joyeux de l'épithalame de Jason que Médée unit ses terribles menaces.

Si l'on disait que cette double expression n'a lieu qu'aux dépens de la vérité, que les chants, n'étant point assez caractérisés, peuvent s'adapter à des paroles d'une couleur différente, et convenir en même temps aux deux situations, les exemples que je viens de citer me serviraient de réponse.

Les apartés, si justement critiqués au Théâtre-Français, où ils embarrassent le dialogue, sont

une source d'effets musicaux. Tant qu'il n'y a que deux acteurs en scène, l'aparté est supportable; mais s'il en survient un troisième, ne sera-t-on pas forcé de suspendre le dialogue établi entre les deux premiers, pour que le nouveau venu place son mot ou sa phrase?

Dans la scène V du premier acte de *l'Ecole des Maris,* Valère dit à son valet en lui montrant Sganarelle :

Je voudrais l'accoster, s'il est en ma puissance,
Et tâcher de lier avec lui connaissance.

Il se tait pour laisser parler Sganarelle, qui, se croyant seul, se dit à lui-même :

Au lieu de voir régner cette sévérité
Qui composait si bien l'ancienne honnêteté,
La jeunesse en ces lieux, libertine absolue,
Ne prend...

VALÈRE, *à Ergaste.*

Il ne voit pas que c'est lui qu'on salue.

ERGASTE, *à Valère.*

Son mauvais œil peut-être est de ce côté-ci :
Passons du côté droit.

SGANARELLE, *à lui-même.*

Il faut sortir d'ici :
Le séjour de la ville en moi ne peut produire
Que des....

VALÈRE, *à Ergaste.*

Il faut chez lui tâcher de m'introduire.

Que Valère et son valet se taisent pour mieux

observer le vieux tuteur, rien n'est plus naturel : le silence est toujours favorable à celui qui épie ; mais que Sganarelle interrompe à tout moment, et sans raison, les réflexions qu'il débitait avec tant de facilité pendant la scène précédente; qu'il soit réduit aux grimaces du jeu muet, et ne recouvre la parole qu'après les répliques de ceux qu'il ne voit pas et qu'il ne doit point entendre ; voilà ce qui est absurde : il faut bien que l'art soit impuissant, puisqu'un aussi grand maître que Molière n'a pu sauver cette choquante invraisemblance.

Livrez cette scène au musicien, tout marchera ensemble et dans un tel ordre, qu'on ne perdra pas un seul mot. Sganarelle va réciter ses maximes philosophiques sur un trait de basse peu varié et dans les tons graves, tandis que Valère et Ergaste, animés du même sentiment, se joueront d'un motif en imitation, ou réuniront leurs voix sur le bourdonnement comique du tuteur : une telle situation, bien traitée, est d'un effet certain au théâtre ; ce trio charmant rappellerait celui des *Visitandines, Si je pouvais, Frontin, adroitement.*

Les apartés de Seleucus et de Stratonice ne troublent, en aucune manière, la conversation d'Erasistrate et d'Antiochus ; tout s'unit admirablement; les duos, les trios, les morceaux d'ensem-

ble renferment souvent de très-longs apartés.

La musique anime les gestes et rend la parole au personnage que la force de la situation a condamné au silence. Que d'allusions fines, que de traits piquans naissent de cet heureux moyen! Un refrain caractérisé, un motif fort d'expression et déjà présenté en première ligne, reparaît tout-à-coup après plusieurs scènes, et rend à l'imagination la phrase, le vers, le mot qui suivait le trait musical. Ce souvenir établit sur-le-champ les rapports de l'action passée avec l'action qui marche ou que l'on prépare, jette de lumineuses clartés sur une intrigue trop embrouillée, et change quelquefois la situation du personnage : c'est là surtout que l'on reconnaît l'esprit et le goût du compositeur. Quoique nous ayons réservé un chapitre de cet ouvrage pour traiter exclusivement du chant instrumental, nous citerons cependant ici quelques morceaux où ce langage expressif, tiré des forces de l'orchestre, a été employé avec succès.

Le pacha de *la Caravane*, épris de sa nouvelle esclave, chante ce rondeau :

Vainement Almaïde encore
Veut me charmer, etc.

Et le haut-bois fait entendre, à chaque repos, un trait semblable à celui que le violoncelle exé-

cutait pendant la fête qu'Almaïde a donnée à son amant. Le musicien rappelle adroitement que toutes les séductions de l'odalisque délaissée sont désormais inutiles.

A tous les prisonniers je rends la liberté.
— A tous les prisonniers? — Un seul est excepté.

C'est ainsi que s'exprime le fougueux Coradin, en partant pour les combats; mais, à ces mots que répète Euphrosine (*Fig.* 2.),

A tous les prisonniers?

entendez le murmure sourd de l'orchestre; suivez cette basse arrivant avec effort de la tonique sur la seconde mineure. Ce motif, déjà employé dans le duo de la jalousie, où il a excité la terreur, est ici un trait de génie; il fait prévoir la catastrophe, en nous montrant le tyran toujours en proie à cette funeste passion, et prêt à sacrifier sans pitié l'objet de son amour sur de frivoles soupçons. L'acteur qui, par ses accens ou son jeu, exprimerait trop fortement le trouble, ferait un contre-sens. Coradin est aux pieds de sa maîtresse; il est enivré d'amour et doit peu marquer ce retour à la jalousie : c'est à la musique à nous le faire sentir, et elle y réussit à merveille. Le même motif reparaît encore au troisième acte, au moment où l'amant d'Euphrosine, poursuivi

par les remords, déplore le sort de sa victime, et dit :

> Qu'ai-je fait, malheureux? Pour moi plus d'espérance.
> Où m'a conduit une affreuse vengeance?

Au second acte des *Deux Journées*, la flûte m'apprend que le comte Armand est caché dans le tonneau que traîne Mikéli :

> J'ai secouru, j'ai sauvé l'innocent.

Telle est la confidence que me fait le chant instrumental.

C'est ainsi que, par d'ingénieux retours, la mélodie indique les résultats, en fixant l'imagination sur la passion qui les prépare, et rappelle encore, après l'évènement, la cause qui les a produits : ce mélange d'actions et de souvenirs ajoute beaucoup à l'intérêt du drame, et n'est pas un des moindres avantages de l'Opéra.

Au lieu d'admirer ces traits d'esprit, ces allusions piquantes, quelques personnes les regarderont peut-être comme des subtilités qui ne sont pas à la portée de la foule des écoutans. Il est de certaines beautés réservées aux favoris d'Apollon ; elles échappent d'abord au vulgaire (1) ;

(1) Quàm multa quæ nos fugiunt in cantu, exaudiunt in eo genere exercitati ! *Cicéron*, Acad. quæst., lib. II.

mais le trait ne serait-il relevé que par un seul connaisseur, l'étincelle se communique, et l'admiration devient bientôt générale. Il n'est pas donné à tout le monde d'apprécier les tableaux de Racine et la poésie de Poussin : cependant l'intelligence de la masse des spectateurs m'a bien souvent étonné.

Dans l'Opéra Comique, la musique se mêle au dialogue parlé; c'est une absurdité, j'en conviens: une fois le langage musical adopté, on ne devrait plus le quitter pour revenir à la simple déclamation (1). Mais on a reconnu que, dans le style familier, le récitatif ne donnait qu'un certain nombre de phrases et de tours d'une fatigante monotonie, et que la noblesse et la véhémence des sentimens tragiques pouvaient seules soutenir et varier ce débit musical. Dans l'opéra d'*Ariodant*, Méhul a terminé tous ses morceaux de chant par des traits enharmoniques et des transitions dures, pour faire oublier le ton principal de l'air qu'on venait d'entendre, tromper l'oreille en l'égarant par des accords nouveaux, des surprises d'harmonie, et préparer de

(1) Les Allemands faisaient bien pire. Leurs premiers opéras étaient écrits en deux langues : les airs, les duos, tout ce qui exprimait les sentimens se chantait en italien, et l'on employait l'allemand pour les récitatifs, et tout ce qui devait aider à débrouiller l'intrigue du drame.

cette manière le passage du chant au dialogue parlé. Cet essai ne produisit de sensation que sur les musiciens. Il y a, d'ailleurs, un argument sans réplique contre cette innovation ; si l'acteur est applaudi ou sifflé, la ritournelle finale ne sera point entendue.

A dieu ne plaise que je veuille porter atteinte à la gloire du Théâtre-Français, en donnant la préférence à la scène lyrique ! Jouissons des spectacles que l'on multiplie pour varier nos plaisirs ; ils ont tous leurs beautés et leurs défauts : la perfection n'existe nulle part ; l'éloge de l'un est la critique de l'autre ; et il y aurait autant d'injustice que d'ingratitude à les traiter avec trop de rigueur.

CHAPITRE III.

DE L'EXPRESSION MUSICALE, DE L'IMITATION.

On a beaucoup écrit sur cette matière, et cela devait être ainsi, presque tous les hommes sont sensibles à la musique; et tels qui n'ont point assez de connaissances pour parler de cet art, peuvent donner hardiment leur avis sur ses effets. Mais, chacun a jugé d'après son degré de sensibilité, et a cru tout naturel que la généralité éprouvât ce qu'il sentait lui-même. De là les disputes éternelles, les assertions hyperboliques sur l'expression musicale. L'un en a étendu le domaine jusqu'à l'infini, l'autre l'a mise au rang des chimères.

Deux opinions aussi exagérées s'éloignent également de la vérité et de la raison. Vouloir que la musique peigne la flatterie, la fatuité, l'entêtement, l'optimisme, etc., est une prétention bien hasardée (1). Il faut avoir, pour cet art, tout l'aveuglement de l'enthousiasme pour se persuader que les teintes faibles de ces demi-caractères puissent être rendues par des accens dont le vague se fait quelquefois sentir dans le langage des grandes passions; et c'est porter

(1) Grétry, *Essais sur la Musique*, tom. III.

trop loin la manie des paradoxes que de refuser à la musique toute espèce d'expression (1).

Quoi! les œuvres immortels des Jomelli, des Haydn, des Mozart, des Cimarosa; cette mélodie enchanteresse, cette harmonie riche d'images et d'effets ne seraient donc qu'un vain bruit propre tout au plus à amuser l'oreille sans émouvoir le cœur? Et comme les rayons lumineux qui s'échappent du prisme, les sons ne nous présenteraient donc qu'une variété brillante et sans objet? Peut-on professer une doctrine aussi extravagante? O vous qui seriez assez faibles pour céder à des sophismes, assez mal organisés pour adopter de semblables erreurs, lisez l'histoire de cet art, vous verrez qu'il a fait, dans tous les temps, les délices de l'homme; et si vous êtes insensibles à ses charmes, jugez au moins de son pouvoir par ses miracles.

La musique instrumentale n'a d'autre force expressive que les combinaisons diverses de la mélodie et de l'harmonie, des sons et du timbre des instrumens, de l'embouchure et de l'archet. Elle peint les sentimens et les passions; mais comme ses moyens sont peu variés, ses images restent quelquefois indéterminées. Tour-à-tour martiale ou champêtre, brillante ou suave, gaie

(1) *L'expression musicale mise au rang des chimères*, par Boyé.

ou triste ; la symphonie est un protée musical. Dégagé de la contrainte des paroles, le compositeur s'abandonne à tous les caprices de son génie, tous les caractères lui appartiennent ; le point essentiel est de conserver dans celui qu'il a choisi cette unité qui doit régner dans toutes les productions de l'art.

L'expression de la musique n'est parfaite que quand la poésie vient lui prêter son secours et retenir sur une idée fixe l'imagination prête à s'égarer dans le vague des sons ; alors tout tend au but principal qui est de plaire et de séduire. Là musique donne aux vers une harmonie délicieuse, un coloris enchanteur, elle aiguise les traits que le poëte a dirigés sur le cœur, et ces deux arts s'unissent pour former un langage divin.

Si le compositeur veut obtenir cet heureux accord des paroles avec la musique, il ne saurait trop étudier l'œuvre du poëte, afin de découvrir toutes ses intentions, s'identifier avec lui, et tirer parti de tous les moyens qui lui sont présentés. Les passions ont de légères nuances entr'elles, et des degrés imperceptibles; il est facile de se tromper dans leur expression. La gaîté d'une reine n'est point celle d'une paysanne ; la colère d'un héros demande d'autres accens que celle d'un soldat. Quels accords seront assez

déchirans pour rendre la douleur de Clytemnestre, à la vue des apprêts du fatal sacrifice? C'est le sentiment dans toute sa force, c'est le cri de la nature. La douleur d'Andromaque, pleurant Hector à la cour de Pyrrhus, doit être profondément sentie; mais deux ans de séparation ont épuisé la source de ses larmes, et les emportemens du désespoir ont fait place à une tendre mélancolie. Le sentiment de Clytemnestre et d'Andromaque est le même; leur situation est différente. Le musicien doit suivre chaque caractère dans ses plus petits détails, en donnant aux paroles non-seulement l'expression qui leur convient, mais encore celle que la situation demande.

L'expression est dans le chant vocal ou instrumental, et dans l'accompagnement; les plus beaux effets viennent de la réunion de ces deux puissances. Dans un air d'un style sérieux ou comique, et d'un sentiment doux et affectueux tel que celui d'Œdipe : *Du malheur auguste victime*, le chant vocal sera l'objet principal; l'orchestre le soutient et remplit les instans de silence de l'acteur. Des modulations simples, une harmonie pleine, des tours nobles et gracieux, voilà les moyens employés pour un pareil ouvrage; et s'il est chanté par une belle voix qui joigne son expression à celle du compositeur, le résultat en sera parfait.

Si la passion que l'on doit rendre est d'une violence extrême, la voix ne peut suffire pour l'exprimer; le musicien appelle alors l'orchestre à son secours. Les accens de la colère et du désespoir ne peuvent former un chant suivi; le compositeur se borne à déclamer les paroles sur quelques notes éclatantes, et les traits impétueux, l'agitation qu'il répand dans l'orchestre suppléent à ce que la déclamation a de trop monotone. Il n'y a pas de mélodie. — Pour vous qui ne savez la trouver que dans les *allegramente*, les vaudevilles; mais le connaisseur qui sait distinguer le style de *Cinna* de celui de l'*Epître à Claudine*, applaudira avec raison le chant noble, les motifs d'une beauté sévère qui s'unissent si bien aux discours des héros.

Donnons aux sentimens tendres les modulations les plus suaves; et que les couleurs soient sombres, si nous avons à peindre les passions exaspérées. Rien de si plat qu'un opéra qui n'offre aucun contraste; tout y est doucereux, et

Jusqu'à *je vous hais*, tout s'y dit tendrement.

L'auteur sans vigueur et sans verve se bat les flancs pour s'élever et retombe toujours. Il y a du bon dans cet ouvrage, et tout y paraît mauvais, parce qu'il est dépourvu de traits de force.

de ces effets dramatiques d'où naissent les contrastes, et qui, pareils aux masses d'ombre placées au-devant d'un tableau, font ressortir les figures et repoussent les demi-teintes des lointains.

C'est le défaut ordinaire des Italiens; leur muse, qui excelle à peindre les douces affections de l'âme, et qui réunit la noblesse à l'amabilité, est rarement dramatique et presque jamais tragique, soit qu'elle juge que les passions dont l'expression est trop forte, ne sont pas du ressort de la musique, soit qu'elle craigne que ses tableaux ne deviennent désagréables pour être trop vrais. Qui pourrait reconnaître les terribles imprécations que le grand Corneille a mises dans la bouche de Camille, en entendant le duo charmant et gracieux qu'elle chante avec son meurtrier, dans l'opéra de Cimarosa? L'air de *Tancrède, Di tanti palpiti*, ne conviendrait-il pas mieux à Babet, présentant le muguet et la fleur d'orange à son amant, qu'au héros de Syracuse, au redoutable rival d'Orbassan.

Le musicien doit suivre le caractère de son poëme, opéra, cantate ou romance, sans s'arrêter au sens de chaque mot. Son dessin sera large et débarrassé de tout détail minutieux.

(1) « Il faut, dans les beaux-arts, plus d'ins-

(1) *De l'Allemagne*, par madame de Staël.

« tinct que de pensée; les compositeurs alle-
« mands suivent trop exactement le sens des
« paroles : c'est un grand mérite, il est vrai,
« pour ceux qui aiment plus les paroles que la
« musique; et d'ailleurs l'on ne saurait nier que
« le désaccord entre le sens des unes et l'expres-
« sion de l'autre serait désagréable : mais les
« Italiens, qui sont les vrais musiciens de la
« nature, ne conforment les airs aux paroles
« que d'une manière générale. Dans les roman-
« ces, dans les vaudevilles, comme il n'y a pas
« beaucoup de musique, on peut soumettre aux
« paroles le peu qu'il y en a; mais dans les
« grands effets de la mélodie, il faut aller droit
« à l'âme par une sensation immédiate.

« Ceux qui n'aiment pas beaucoup la pein-
« ture en elle-même attachent une grande im-
« portance aux sujets des tableaux; ils vou-
« draient y retrouver les impressions que pro-
« duisent les scènes dramatiques : il en est de
« même en musique. Quand on la sent faible-
« ment, on exige qu'elle se conforme avec fidé-
« lité aux moindres nuances des paroles; mais
« quand elle émeut jusqu'au fond de l'âme,
« toute attention donnée à ce qui n'est pas elle
« ne serait qu'une distraction importune; et
« pourvu qu'il n'y ait pas d'opposition entre le
« poëme et la musique, on s'abandonne à l'art

« qui doit toujours l'emporter sur tous les autres.
« Car la rêverie délicieuse dans laquelle il nous
« plonge anéantit les pensées que les mots peu-
« vent exprimer, et la musique réveillant en
« nous le sentiment de l'infini, tout ce qui tend
« à particulariser l'objet de la mélodie doit en
« diminuer l'effet. »

Ainsi le compositeur ne fera point un contre-sens pour payer le tribut de roulades que semble réclamer le mot *volage*, si ce mot se trouve dans un air triste. Si l'on traite avec rigueur les faiseurs de calembourgs, que pensera-t-on des musiciens qui, laissant de côté la pensée de leur strophe, se plaisent à jouer sur les mots, s'élèvent dans les airs avec le mot *voler*, descendent avec le mot *descendre* (1); et, ce qui est le comble du ridicule, s'appliquent à figurer à l'œil, avec des notes, l'image de l'objet de leurs chants? Un compositeur célèbre cite comme un modèle d'expression le trait musical placé sur ce vers de l'opéra de *Sylvain :*

Mais dans un doux esclavage.

(1) Grétry, dans un duo de *la Fausse Magie,* a placé la cadence sur le mot *cadence.* Il aurait dû faire attention qu'il ne s'agit pas d'une cadence musicale, mais de la cadence du danseur, ce qui est bien différent.

Méhul n'a point fait cette faute dans *l'Irato.* Quelques ac-

Remarquez, dit-il, *la ligne circulaire que forment les notes : ne présente-t-elle pas physiquement aux yeux la chaîne qui enveloppe l'époux?* Peut-on rien imaginer de plus mesquin ? la musique est-elle faite pour les yeux ? De pareilles puérilités sont indignes d'un homme de goût.

C'est dans les compositions religieuses surtout que l'on trouve les méprises les plus singulières. Un musicien qui ne sait pas le latin saisit un mot au hasard, et c'est sur le sens de ce mot qu'il établit le caractère de son morceau. J'ai entendu à Paris, en 1810, une messe dont l'*Agnus Dei* était une pastorale. L'auteur avait deviné sans peine que *agnus* signifie *agneau;* les agneaux ne vont pas sans bergers ; et le voilà qui embouche la musette et le chalumeau pour rendre l'expression pittoresque.

La musique est, de tous les arts, celui dont

trices cependant se plaisent à réparer cette judicieuse omission sur ce vers :

> D'un pied léger je marque la cadence.

Quoique cet ornement puisse convenir à la phrase musicale, on doit s'en abstenir ici, pour ne pas faire preuve de mauvais goût.

Je comparerai ce lazzi à celui de certains comédiens qui se dandinent en disant :

> Et moi, pour vous servir,
> Le baron de la Dandinière.

les séductions sont les plus puissantes : qu'on nous permette de citer, à ce sujet, une page sublime de l'auteur d'*Emile*.

« L'imitation de la peinture est toujours froide,
« parce qu'elle manque de cette succession d'i-
« dées et d'impressions qui échauffe l'âme par
« degrés, et que tout est dit au premier coup
« d'œil. La puissance imitative de cet art, avec
« beaucoup d'objets apparens, se borne en effet
« à de très-faibles représentations. C'est un des
« grands avantages du musicien de pouvoir
« peindre les choses qu'on ne saurait entendre,
« tandis qu'il est impossible au peintre de pein-
« dre celles qu'on ne saurait voir ; et le plus grand
« prodige d'un art qui n'a d'activité que par ses
« mouvemens, est d'en pouvoir former jusqu'à
« l'image du repos. Le sommeil, le calme de la
« nuit, la solitude et le silence même entrent
« dans le nombre des tableaux de la musique.
« Quelquefois le bruit produit l'effet du silence,
« et le silence, l'effet du bruit ; comme quand
« un homme s'endort à une lecture égale et mo-
« notone, et s'éveille à l'instant qu'on se tait ; et
« il en est de même pour d'autres effets. Mais
« l'art a des substitutions plus fertiles et bien
« plus fines que celle-ci ; il sait exciter par un
« sens des émotions semblables à celles qu'on
« peut exciter par un autre ; et, comme le rap-

« port ne peut être sensible que l'impression ne « soit forte, la peinture, dénuée de cette force, « rend difficilement à la musique les imitations « que celle-ci tire d'elle. Que toute la nature soit « endormie, celui qui la contemple ne dort pas ; « et l'art du musicien consiste à substituer à l'i- « mage insensible de l'objet celle des mouve- « mens que sa présence excite dans l'esprit du « spectateur : il ne représente pas directement « la chose, mais il réveille dans notre âme le « même sentiment qu'on éprouve en la voyant.

« Aussi, bien que le peintre n'ait rien à tirer « de la partition du musicien, l'habile musicien « ne sortira point sans fruit de l'atelier du pein- « tre. Non-seulement il agitera la mer à son « gré, excitera les flammes d'un incendie, fera « couler les ruisseaux, tomber la pluie et grossir « les torrens ; mais il augmentera l'horreur d'un « désert affreux, rembrunira les murs d'une pri- « son souterraine, calmera l'orage, rendra l'air « tranquille, le ciel serein, et répandra, de l'or- « chestre, une fraîcheur nouvelle sur les bo- « cages. »

Voyez cette lugubre enceinte où reposent les aïeux de l'infortunée Juliette, ces lampes dont la lumière incertaine et pâle vient, en l'éclairant, ajouter encore à son horreur : que cette image de la mort est imposante! On croit voir des om-

bres s'élever de ces froides demeures. La peinture a produit son effet; pour rendre l'illusion complète, la musique vient animer ses tableaux. L'orchestre fait entendre des accords mélancoliques, dont l'extrême douceur contraste avec l'éclat solennel de la cloche funéraire. Les accens du basson et du cor, les sons plaintifs du haut-bois, le murmure sourd des instrumens à cordes et des timbales semblent sortir du fond des tombeaux. Ce n'est plus la musique qui frappe mon oreille, ce sont les gémissemens des ombres malheureuses, le bruit léger des fantômes qui planent dans les airs; et cet effet s'accorde si bien avec la terreur religieuse et le ravissement de l'âme, que l'on ne pense pas aux moyens qui l'ont produit.

L'expression musicale, quoique riche en images et en effets, a cependant des bornes qu'il faut bien se garder de franchir: toute tentative de ce genre ne sert qu'à montrer l'impuissance de l'art et la sottise de l'artiste. L'un imagine de peindre un orage, l'autre, le lever de l'aurore, l'autre, une noce villageoise; enfin, il est des compositeurs qui poussent leur ridicule présomption jusqu'à tenter l'imitation d'une bataille: que produisent-ils? du bruit, et rien que du bruit. L'expression instrumentale est trop vague; il n'y a que les paroles ou la représentation muette des objets qui puissent donner à la musique cette

clarté qui lui manque, et rectifier les fausses interprétations de l'auditeur sur les sensations qu'on se propose de lui faire éprouver.

J'arrive à une pièce nouvelle dont je ne connais pas le sujet ; j'entends une ouverture impétueuse et véhémente. L'orchestre ne déploie pas d'abord toute sa force ; mais le mugissement d'un crescendo plusieurs fois commencé amène enfin l'effet le plus éclatant. Je cherche ce que l'auteur a voulu peindre : cette musique fortement agitée est-elle l'image des passions qui vont ensanglanter la scène, ou l'imitation d'un incendie, d'une sédition, d'une bataille ? J'examine le caractère de chaque phrase ; toutes se rapportent parfaitement à chacun des objets qui ont fait naître mon incertitude. Le rideau se lève ; un éclair sillonne la nue ; et je suis tout étonné de n'avoir pas compris que le compositeur avait peint un orage. Alors, l'objet est connu, toutes mes idées se fixent sur lui, et j'applaudis à la fidélité du tableau. Aucun détail ne m'échappe ; les vents, la grêle, le tonnerre, je trouve tout cela dans la même symphonie qui ne m'offrait auparavant qu'un fracas harmonique insignifiant. Le mouvement lent, les sons soutenus et liés qui succèdent à cette tempête musicale, sont une imitation du calme qui renaît dans la nature. J'entends le murmure des eaux, le ramage des habitans de l'air ;

un appel de cor me représente le chasseur égaré; mon erreur est complète, j'aime à la conserver; et je m'abandonne avec plaisir à tous les piéges que le musicien me tend, puisque c'est en me trompant qu'il doit me charmer.

Voilà de beaux effets symphoniques ; la musique instrumentale a tout exprimé sans le secours des paroles ; mais croyez-vous que l'aspect de la décoration n'ait pas servi d'interprète au musicien ? Il aurait épuisé toute la magie de son art sans faire deviner son idée, si la vue d'un éclair et d'une forêt ne l'avait dévoilée dans ses plus petits détails.

L'auteur d'une bataille n'a pas cette ressource ; c'est en vain qu'il couvre sa partition grotesque de burlesques explications ; les écoutans n'ont pas sous les yeux un livret qui les aide à débrouiller ce chaos infernal, cet amas indigeste de lieux communs, dont l'effet assourdissant ne peut être comparé qu'au vacarme que font les paysans pour arrêter les abeilles fugitives.

Je veux supposer qu'un orchestre colossal, avec des gammes et des pétarades, des arpéges et des fanfares, des fusées et des roulemens, imite, en quelque façon, le bruit d'une bataille. L'explosion de l'artillerie, les cris des soldats, le cliquetis des armes, les plaintes des mourans, les trompettes, les tambours, le sifflement des

balles, le galop des chevaux, font un mélange affreux, épouvantable; et, comme tout cela marche ensemble, le bruit est toujours le même. Pour se piquer d'une certaine exactitude, le musicien abusera-t-il de la patience de son auditoire en prolongeant jusqu'à satiété le fracas de ses machines sonores? Où trouver des contrastes, lorsque l'extrême fortissimo atteint à peine aux premiers degrés de l'imitation? Comment porter la moindre variété dans un tableau si uniforme? — Comment? par les moyens les plus simples et les plus naturels. Il impose silence aux combattans, aux tambours, aux trompettes, aux canons même, arrête les balles dans leur trajet, pour que les cris plaintifs et les sanglots des blessés arrivent jusqu'à nous; et, quand ces malheureux ont assez gémi, on reprend les armes pour se battre avec une nouvelle ardeur, jusqu'à ce que la fanfare de *la Caravane* vienne proclamer la victoire?

Un organiste, fort des ressources extraordinaires de son instrument, peut tenter des effets gigantesques; Vogel, exécutant la prise de la Bastille, faisait souvent illusion : le tonnerre de l'orgue de Saint-Sulpice lutterait avec une batterie de campagne; mais qu'un pianiste, en se précipitant sur le clavier, croie me faire entendre le canon; et, ce qui est encore plus risible,

qu'un joueur de guitare me dise gravement, en pinçant de pitoyables amphigouris, *c'est un combat, c'est un orage ;* et, passant aussitôt à la démonstration, m'explique des détails que mon esprit obtus n'a pu saisir, c'est le comble de l'absurdité : ce serait s'abaisser au niveau de ces inepties que de les combattre par le raisonnement.

Une chasse présente plus de moyens d'expression et surtout plus de clarté, à cause des fanfares qui, le plus souvent, sont prises parmi celles dont l'usage est établi. Il faudrait, cependant, avoir fait un cours de vénerie pour bien comprendre une telle symphonie, et suivre le cerf depuis la quête jusqu'à l'halali. Si l'on n'a pas l'intelligence de tous ces appels, l'ouverture du *Jeune Henri* n'aura d'imitation vraie que celle du galop des chevaux et de l'aboiement des chiens.

La fureur jalouse, les remords d'un grand criminel, la douleur, l'allégresse, les hymnes religieux, les danses champêtres, les chants guerriers, les musettes, enfin tout ce qui porte un caractère fortement prononcé, a une expression réelle, et le musicien ne peut s'en écarter sans s'exposer à être sifflé par l'homme le plus ignorant. Il n'en est point ainsi des sentimens paisibles et des douces affections de l'âme. Les

jouissances qui donnent l'amitié et l'amour heureux ; les caprices, les chagrins de deux amans, les petites contrariétés que l'on éprouve dans le cours de la vie, tout cela n'offre que des demi-teintes ; l'expression peut en être vraie, mais elle sera indéterminée comme le sentiment auquel elle se rapporte.

J'ai perdu mon Euridice,
Rien n'égale mon malheur.

Boyé prétend que cet air est si gai qu'on en a fait une contredanse ; et il ajoute que les paroles qui suivent conviendraient beaucoup mieux.

J'ai trouvé mon Euridice ;
Rien n'égale mon bonheur.

Je veux bien accorder que la mélodie douce et mélancolique des accens d'Orphée puisse devenir l'expression d'un joie affectueuse ; la tristesse et le contentement que cet air exprimera tour-à-tour n'étant pas d'un caractère marqué, la couleur est affaiblie de part et d'autre, le rapprochement devient facile, et la mélodie n'aura rien de choquant, si on lui prête un sentiment opposé à celui qu'elle devait rendre.

On se pâme de joie ainsi que de tristesse.

Il ne faut donc pas conclure victorieusement que, si la musique peint deux affections diffé-

rentes avec les mêmes traits, son expression est une véritable chimère. Ce raisonnement captieux ne peut séduire que des déclamateurs de salon, qui n'entendent rien à l'art sur lequel ils disputent; et le connaisseur exercé démontrera aisément l'absurdité d'une telle conséquence.

Le compositeur a jeté sur le papier un trait de mélodie; mais ses notes sont muettes, et la disposition de ces hiéroglyphes ne retrace aucune image, n'exprime aucune passion. En effet, quel rapport des noires et des blanches pourraient-elles avoir avec la joie ou la douleur? Il faut qu'il ait recours au chanteur pour donner la vie à ce tableau insignifiant et silencieux.

Il y a donc deux sortes d'expression, celle de composition et celle d'exécution ; et c'est de leur accord heureux que naissent tous les beaux effets de la musique. Cela est si vrai que la moindre altération dans le mode, la mesure ou le mouvement, va changer en entier le sentiment du morceau. Essayez de mettre en majeur le début sombre et véhément de la symphonie en *sol mineur* de Mozart, vous trouverez celui de l'air brillant et joyeux de *Joconde* (1). Le vaudeville

(1) Un musicien homme d'esprit (Rodolphe), trouva plaisant qu'une marche de l'opéra de *Matroco* fût exécutée dans le mode majeur, lorsque les guerriers croyaient marcher à la victoire; et

Aussitôt que la lumière, dont le rhythme est si dur, donne la musette de *Nina*, note pour note, si l'on a soin de l'exécuter avec douceur et à six-huit. Pressez le mouvement du chœur du sommeil d'Atys, vous aurez le motif de celui qui ouvre le second acte de *Cendrillon*. (*Fig.* 3, 4, 5, 6, 7 et 8.)

Le chanteur doit suivre les intentions du compositeur, se conformer aux lois qu'il a prescrites, et saisir jusqu'aux plus petites nuances que l'esprit des paroles peut lui faire apercevoir. C'est de lui que dépend l'effet musical; vainement la partition sera chargée de tous les signes qui commandent la force et l'agitation, si l'exécutant est d'une froideur glaciale; et s'il se livre mal à propos à des transports d'énergumène, si sa voix ne laisse plus entendre que des cris étouffés, inutiles pour l'harmonie, et quelquefois même inappréciables, ou des hurlemens discordans, l'expression sera outrée et ridicule. Il est des bornes qu'il faut savoir atteindre sans les passer. Le Romulus de David est un modèle de beauté : d'un seul coup de pinceau vous allez en faire un polichinelle.

De ce qu'une phrase pourrait être dite avec un accent douloureux ou bouffon, et recevoir

qu'ensuite, étant vaincus, ils s'en retournassent tristement sur la même marche, exécutée dans le mode mineur. (GRÉTRY, *Essais sur la Musique*, tom. I, pag. 296.)

indifféremment les paroles d'une romance ou d'un couplet badin, faut-il affirmer que le musicien exprime deux sentimens avec la même mélodie? Qu'il exécute son ouvrage, et vous pourrez alors le juger sainement. C'est en musique surtout qu'il ne faut pas condamner sans entendre. Ce motif, dont l'effet vous paraissait incertain, va prendre un caractère prononcé; et les traits d'orchestre, les détails de l'accompagnement s'uniront si bien aux accens du chanteur, qu'il ne vous sera plus permis de douter des intentions de celui qui l'a composé.

Dans un tableau, le vert est toujours le vert; le rouge est toujours le rouge : rien ne peut changer l'essence des couleurs. Il n'en est pas de même de la poésie et de la musique : leurs phrases ne disent que ce qu'on veut leur faire dire; et le même vers, le même motif exprimeront tour-à-tour des idées diamétralement opposées. Un amant dit à sa maîtresse : *à ce soir;* deux joueurs, deux gourmands, deux spadassins, deux brigands se rencontrant, se serviront des mêmes termes. Que de choses disparates rendues par la même phrase! Que de projets divers! Un rendez-vous galant, un brelan, un souper, un duel, un assassinat. On remarquera sans peine que l'accent du personnage peut seul peindre le sentiment qui l'agite; la force expres-

sive n'est pas dans ce qu'on dit, mais dans la manière dont on le dit.

Cruel, as-tu l'affreux courage
De la voir mourir dans mes bras?

Le trait de chant, placé sur ces paroles, n'a-t-il pas toute la force et la noblesse de la tragédie? C'est cependant le motif principal et sans aucune altération de l'air favori des bateleurs du Boulevard, et c'est *la Bourbonnaise* enfin, puisqu'il faut la nommer, qu'Élise, Énée et Didon chantent à tour de rôle. A-t-on jamais reproché à Gluck d'avoir terminé le premier air de *Renaud* par *toto carabo?* (*Fig.* 9, 10, 11 et 12.)

Si les vers du grand Racine peuvent nous faire éprouver des sentimens contraires sans être livrés au parodiste, que doit-on penser d'un motif musical, dont l'intention n'est jamais sentie par la masse entière des écoutans?

Supposons que l'Intimé, déposant contre le chien Citron et sa famille, dise avec emphase, en rapportant les pates du chapon : *Je courais le sauver*,

Mais je n'ai plus trouvé que des lambeaux affreux
Que des chiens dévorans se disputaient entr'eux.

Ces vers ne seront-ils pas aussi bouffons dans les *Plaideurs* qu'ils sont tragiques dans *Athalie?*

Les plus belles scènes du *Cid* et des *Horaces* ont été parodiées d'une manière fort plaisante ; l'homme de goût peut quelquefois se livrer à la gaîté qu'inspirent ces grotesques travestissemens. Plus la couleur est sombre, plus elle prête au comique ; et le rapprochement des deux situations sera une source de traits piquans.

On peut donc contrarier l'intention du poëte, et le forcer à faire rire ceux à qui il voulait arracher des larmes. On n'obtiendra jamais les mêmes résultats sur l'œuvre du musicien ; et celui qui voudrait chanter comiquement un air sérieux ne fera point rire ; sa caricature imparfaite dans son ensemble n'offrira qu'un mélange dégoûtant de pathétique et de bouffonneries ; la mélodie sera défigurée, mais non pas le chant instrumental et l'accompagnement. Le parodiste va se trouver continuellement en opposition avec l'orchestre, qui ne manquera pas de mêler des traits nobles et passionnés aux accens ridicules du chanteur.

Le chant des instrumens, l'accompagnement, le ton, le mode, la mesure, les effets d'harmonie, concourent également à l'expression de la mélodie vocale. L'orchestre sert presque autant que les paroles à porter la clarté dans une composition. Si l'invention des motifs signale le génie du musicien, on reconnaît son esprit, son

goût et son talent dans l'emploi qu'il fait de l'harmonie et des instrumens, selon les situations qu'il traite ou le sentiment qu'il a à exprimer. Changez la disposition des parties, et le trait le plus bouffon peut devenir sombre et pathétique sans que la métamorphose soit choquante. Je ne crois pas que beaucoup de personnes aient observé que ces vers de *ma Tante Aurore*

Le pauvre George, assurément,
Croit seul avoir une figure
Propre à peindre le sentiment.

sont chantés sur le motif du sublime duo d'*Armide : Esprits de haine et de rage;* mais M. Boïeldieu a présenté son idée avec une amabilité légère, tandis que Gluck l'a rembrunie par tous les effets qui pouvaient porter une couleur magique sur les mystères d'Hidraot et d'Armide ; et c'est sur le murmure sourd et les ondulations d'un accompagnement rhythmique long-temps soutenu, que la trombe infernale repose ses accens terribles et solennels. (*Fig.* 13 et 14.)

Après avoir consulté son cœur, le musicien a trouvé l'idée propre à exprimer celle du poëte. Ce n'est pas tout; il faut qu'il joigne encore au don de créer, une sensibilité exquise, un discernement subtil, pour déterminer avec justesse le ton, le mode, la mesure que le

chant doit avoir, et choisir avec goût les voix et les instrumens qui doivent l'exécuter.

Quoique la plus grande force de l'expression musicale se tire de la combinaison des sons, la qualité de leur timbre n'est pas indifférente. Energique et pompeuse, la voix de basse convient aux passions fortes, aux chants religieux; elle a trop de gravité et même de rudesse pour les sentimens tendres. Le tenor, au contraire, se distingue par la douceur et la flexibilité; ses accens nobles et touchans donnent au langage de l'amour l'expression la plus séduisante. La voix de femme réunit la force à la légèreté; sensible et gracieuse dans le médium, elle a, dans les tons élevés, l'éclat et la vigueur que demandent les grands effets.

Un hymne religieux ne saurait se passer de cors et de flûtes. Le basson accompagne bien une romance; le hautbois est plein de charmes dans une pastorale; la clarinette est tour-à-tour mélancolique ou martiale; le violon est universel: il règne en souverain dans les orchestres dont il est le fondement.

L'altération de la tierce donne au mode mineur une teinte sombre.

La mesure à trois temps a peu de noblesse dans un mouvement vif; le six-huit n'est employé, pour le style sérieux, que dans un adagio

ou un andanté ; il faut que la lenteur du mouvement corrige ce que cette mesure peut avoir de trop sautillant. Le finale de la *Vestale ;* le beau chœur d'*Alceste : Dieu puissant, écarte du trône !* celui de *Sémiramis : Dieux, suspendez vos coups !* doivent être considérés comme d'heureuses exceptions.

Le choix des tons est encore un objet essentiel ; chacun a sa couleur : *fa*, *mi, ré,* sont éclatans ; *mi bémol*, *ut mineur*, tristes et religieux ; *la*, *mi*, serviront à exprimer la tendresse ; *si mineur* est âpre et sauvage ; son harmonie est aride ; *ut* est martial, *fa mineur* lugubre. Il faut donc que le compositeur, sans se faire une loi de ces observations, s'applique en écrivant à employer les différens moyens que l'art lui présente, sans trop s'écarter du caractère de chacun d'eux. L'expérience a prouvé ce que j'avance. Que l'on cherche dans les ouvrages des grands maîtres les ouvertures, les airs, les duos, les chœurs, les airs de danse, qui ont une couleur distincte et prononcée ; je ne crains pas d'affirmer que tous recevront une juste application de ce que je viens de faire remarquer.

Comme les douces affections de l'âme, les passions exaspérées se ressemblent entr'elles, et c'est à tort que l'on a prétendu qu'elles avaient chacune un langage particulier. De ce qu'un au-

teur aura exprimé la jalousie avec la plus grande vérité, faut-il croire que les accens qu'il lui a prêtés sont tellement dans la nature qu'ils ne puissent convenir à aucun autre sentiment ; et que tous ceux qui, à l'avenir, auront à traiter un pareil sujet, seront forcés de suivre exactement le modèle qu'ils ont sous les yeux? Non, sans doute, on les verra parvenir au but par une route différente, et peut-être opposée. Talma déclame d'une manière sombre et concentrée les mêmes vers que ses prédécesseurs faisaient ronfler avec une voix de Stentor: et il obtient des succès aussi flatteurs que Larive et Le Kain.

L'expression musicale a pour elle la force, la douceur, l'agitation, le calme, le fracas, le silence, la rudesse, la grâce; mais elle est dépourvue de ces nuances légères, de ces petits détails qui peuvent seuls établir une différence entre des passions qui ont le même caractère; ainsi, le même effet qui peint la fureur jalouse exprimera, avec d'autres paroles, les transports d'un conjuré ou les remords d'un grand criminel.

Le langage musical a pour fondement la déclamation. Lulli consultait mademoiselle Champmêlé; Grétry, mademoiselle Clairon; et ces compositeurs ont reproduit dans plusieurs morceaux les tons, les inflexions, l'accent de ces

actrices célèbres. Si l'on reconnaît que la déclamation est une imitation de la nature, pourquoi refuserait-on cette qualité à l'expression musicale, qui ne fait que renforcer les tons de la voix parlante et les assujétir à un rhythme déterminé? « Les ressemblances des beaux-arts « entr'eux et des beaux-arts avec la nature dé- « pendent des sentimens du même genre qu'ils « excitent dans notre âme par des moyens di- « vers (1). »

Voilà la solution du problême : Rousseau l'avait déjà donnée. La plus belle symphonie de Mozart, le Laocoon, le tableau des Thermopyles (2), le récit de la Saint-Barthélemi dans la

(1) *De l'Allemagne*, par madame de Stael.

(2) Giroust avait désespéré de rendre un sujet aussi stérile que le *Regina Cœli*. Passant un jour dans les appartemens de Versailles, il fut frappé à la vue d'un tableau de la Résurrection ; *Voilà un beau tableau ; je veux le mettre en musique.* Il fit un chef-d'œuvre. (*Dict des Musiciens.*)

Sans vouloir me comparer à ce maître, j'avouerai que le tableau des Thermopyles fit sur moi la même impression, et j'essayai sur-le-champ de le mettre en vers et en musique. Le voici :

LÉONIDAS AUX THERMOPYLES.

CHANT GUERRIER.

LÉONIDAS.

L'airain a sonné les combats ;
Déjà notre ennemi s'avance.
Guerriers, attendons en silence
Qu'il vienne chercher le trépas.

Henriade, frapperont notre cœur au même endroit. Un andanté de Haydn va nous inspirer la vo-

Que notre aspect d'effroi le glace;
Montrons notre antique vertu;
Et si, par une heureuse audace,
Nous l'arrêtons, il est vaincu.

CHŒUR DE SPARTIATES.

Amis, jurons tous de mourir
Pour la patrie et pour la gloire,
Et rendons le dernier soupir
Sous les palmes de la victoire.

Aux fureurs du dieu des combats,
Que chacun de vous s'abandonne;
Et songez que Lacédémone
N'a d'autre rempart que vos bras.
Si l'image de la patrie,
Si vos pères, si vos enfans,
S'offraient à votre âme attendrie,
Souvenez-vous de vos sermens.

CHŒUR.

Nous avons juré de mourir
Pour la patrie et pour la gloire;
Nous rendrons le dernier soupir
Sous les palmes de la victoire.

A nos yeux, la cime des bois
D'un voile d'or pur se colore;
Salut à toi, brillante aurore,
Salut pour la dernière fois.
Ce soir, dans les royaumes sombres,
Nous goûterons un doux repos,
Et Pluton unira nos ombres
Aux ombres de mille héros.

CHŒUR.

Nous avons juré de mourir, etc.

lupté la plus tendre, comme les odes d'Anacréon ou les tableaux de l'Albane. La flûte nous ramènera dans les bocages, et le clairon dans les combats, comme les vers de Théocrite ou de Pindare.

« Le musicien n'est pas plus libre que le pein-
« tre ; il est partout, et constamment soumis à
« la comparaison qu'on fait de lui avec la na-
« ture. S'il peint un orage, un ruisseau, un
« zéphir, ses tons sont dans la nature : il ne
« peut les prendre que là. S'il peint un objet

Le souvenir d'un trait si beau
Est déjà gravé sur la pierre
Au lieu que le sort de la guerre
A marqué pour notre tombeau.
Eternel comme notre gloire,
Ce rocher qui nous voit mourir,
En conservera la mémoire
A travers un long avenir.

CHŒUR.

Nous avons juré de mourir, etc.

Contre de semblables rivaux
Que peut une foule barbare ?
Au combat chacun se prépare ;
Je vois un peuple de héros.
Ah ! par un céleste génie
Je sens mon esprit transporté :
Je n'appartiens plus à la vie,
Je suis à l'immortalité.

CHŒUR.

Nous avons juré de mourir, etc. (*Fig.* 15.)

« idéal, qui n'ait jamais eu de réalité, comme « serait le mugissement de la terre, le frémisse- « ment d'une ombre qui sortirait du tombeau, « qu'il fasse comme le poëte,

Aut famam sequere, aut sibi convenientia finge.

« Il y a des sons dans la nature qui répondent « à son idée, si elle est musicale; et, quand le « compositeur les aura trouvés, il les reconnaî- « tra sur-le-champ : c'est une vérité. Dès qu'on « la découvre, il semble qu'on la reconnaisse, « quoiqu'on ne l'ait jamais vue; et, quelque ri- « che que soit la nature pour les musiciens, si « nous ne pouvions comprendre le sens des ex- « pressions qu'elle renferme, ce ne serait plus « des richesses pour nous; ce serait un idiome « inconnu, et par conséquent inutile. La musique « étant significative dans la symphonie, où elle « n'a qu'une demi-vie, que la moitié de son être, « que sera-t-elle dans le chant, où elle devient « le tableau du cœur humain? Tout sentiment, « dit Cicéron, a un ton, un geste propre qui « l'annonce; c'est comme le mot attaché à l'idée : « *omnis motus animi suum quemdam à naturâ habet* « *vultum et sonum et gestum.* Ainsi, leur conti- « nuité doit former une espèce de discours suivi; « et s'il y a des expressions qui m'embarrassent, « faute d'être préparées ou expliquées par celles

« qui précèdent ou qui suivent ; s'il y en a qui
« me détournent, qui se contredisent, je ne puis
« être satisfait.

« Il est vrai, dira-t-on, qu'il y a des passions
« qu'on reconnaît dans le chant musical, par
« exemple, l'amour, la joie, la tristesse : mais,
« pour quelques expressions marquées, il y en
« a mille autres dont on ne saurait dire l'objet.

« On ne saurait le dire, je l'avoue ; mais s'en-
« suit-il qu'il n'y en ait point? Il suffit qu'on le
« sente ; il n'est pas nécessaire de le nommer :
« le cœur a son intelligence indépendante des
« mots ; et, quand il est touché, il a tout com-
« pris. D'ailleurs, de même qu'il y a de grandes
« choses auxquelles les mots ne peuvent attein-
« dre, il y en a aussi de fines sur lesquelles ils
« n'ont point de prise ; et c'est surtout dans le
« sentiment que celles-ci se trouvent (1). »

Si tous les sentimens ont des tons qui leur sont propres, et si le compositeur peut se servir de ces tons pour les exprimer, la musique, bien qu'elle soit bornée dans ses imitations, est cependant un art imitatif, puisque la nature lui fournit les modèles et les moyens de les reproduire. Aristote, Cicéron, Rousseau, Batteux, et beaucoup d'autres écrivains, ont consacré ce

(1) Batteux.

principe : je ne m'attacherai donc pas à réfuter tout ce que l'on a écrit pour prouver le contraire.

On appelle communément musique imitative, celle qui rend trait pour trait le résultat de certaines actions, comme le bruit des marteaux frappant sur l'enclume, le chant des oiseaux, le sifflement des vents, le rhythme du galop : je lui donnerai le nom de *pittoresque*, pour la distinguer de la musique passionnée et dramatique, qui est aussi imitative.

C'est principalement contre l'imitation pittoresque que les critiques ont dirigé leurs traits : ils se sont trompés constamment en attribuant à l'art les fautes de l'artiste. Corelli, dans un de ses concertos, intitulé *la Nuit de Noël*, a voulu représenter l'adoration des anges et des bergers; Handel a cherché à rendre, dans une symphonie, le bruit d'une cascade(1); et dans son oratorio d'*Israël en Egypte*, il a cru imiter, avec des notes pointées et des *pizzicati*, les sauts et les bonds des insectes que Moïse avait répandus dans les états de Pharaon; enfin, Raimondi (2) a fait exécuter

(1) Water musick.

(2) Ce compositeur a publié une bataille musicale, dans laquelle on trouve, comme de raison, des commandemens, des marches, des contre-marches, des charges de cavalerie, des coups de canon, des cris de blessés, etc. etc. Mais ce qui m'a paru le plus comique, parmi tant de bouffonneries, c'est la séance d'un conseil de guerre, où les vieux guerriers opinent en rondes et en

à Amsterdam *les Aventures de Télémaque* en symphonie. Quoique la musique de ces maîtres soit excellente, ils n'ont pas moins manqué leur but; de pareilles images ne sont point du domaine des sons : le portrait est trop peu ressemblant pour que les plus fins même puissent le reconnaître. Mais si, par des signes certains, vous pouvez mettre l'auditeur dans la confidence, l'imitation pittoresque aura des charmes ravissans, et sa fidélité sera peut-être le principal mérite de l'ouvrage : c'est ainsi que l'auteur du *Mariage secret* a placé fort heureusement le rhythme du galop dans l'air où Paulin fait part à Caroline de son projet de fuite. Le chant de la poule dans *la Fausse Magie ;* la ritournelle du duo du *Nouveau Seigneur de village : Ce n'est pas là du Chambertin ;* l'appel de cors qui se marie si bien aux tendres accens des violons, tandis que la sœur d'Euphrosine dit ces paroles :

Un doux soupir se mêle au bruit des armes.

la fanfare qui précède l'air que chante le roi Richard dans sa prison (1), et une infinité de traits

blanches, tandis qu'une bouillante jeunesse prodigue les triples croches, les roulades, les gammes chromatiques et les trilles.

(1) L'air, *Si l'univers entier m'oublie*, a montré une chose neuve. Les trompettes et timbales voilées ont semblé rappeler avec douleur la gloire du héros. (Grétry, *Essais sur la Musique*, tom. I, pag. 375.)

que je pourrais citer dans les oratorios de Haydn et de Jomelli, sont des imitations placées avec autant d'esprit que de goût, et dont l'effet est sûr, parce que le discours ou l'action des personnages empêche toute fausse interprétation.

On ne saurait trop recommander aux compositeurs de ne point abuser de ces moyens, et de ne les employer surtout que dans le récit d'une action, ou pendant l'action elle-même. Si le vers ou le mot qui donne lieu à un tableau musical, se trouve dans une discussion philosophique ou dans une réflexion telles que celle d'Hippolyte se reprochant son amour,

Moi-même, pour tout fruit de mes soins superflus,
Maintenant je me cherche, et ne me trouve plus :
Mon arc, mes javelots, mon char, tout m'importune;
Je ne me souviens plus des leçons de Neptune;
Mes seuls gémissemens font retentir les bois,
Et mes coursiers oisifs ont oublié ma voix.

l'imitation pittoresque n'est qu'un rébus inutile que les gens de goût se gardent bien d'applaudir. J'aime à trouver le rhythme du galop dans l'ouverture du *Jeune Henri*, dans le trio de *Barbe-Bleue;* l'un de ces morceaux me représente une chasse, l'autre, une troupe de cavaliers arrivant pour délivrer Isaure. Le bruit augmente, leur marche devient plus rapide, ils s'approchent; je les entends, je les vois. Mais dans le premier

duo de *la Journée aux Aventures*, il n'y a ni action, ni récit, ni mouvement; les deux personnages s'entretiennent froidement des plaisirs de la ville et de ceux de la campagne.

Le jeu — nous ôte la santé,
Et les femmes — la liberté,
Les chevaux —

A ce mot, le second violon se met à galoper, on ne sait trop pourquoi. Ce lazzi me rappelle la méprise d'un musicien, qui avait commencé, avec un fracas épouvantable, une prière tendre et affectueuse, parce que le mot *fureur* s'y rencontrait,

Domine, ne in furore tuo arguas me.

Si l'on reproche aux musiciens que leurs tableaux sont quelquefois infidèles, nous répondrons que l'artiste doit reproduire la nature dans ses masses, et se porter plutôt vers le beau idéal que s'égarer dans les détails mesquins d'une imitation exacte, mais servile (1).

(1) Si elle était si frappante, que l'esprit pût reconnaître sur-le-champ l'objet imité, notre attention serait tellement fixée sur l'imitation, que l'effet général du morceau nous échapperait. (*Essais sur la Poésie et sur la musique*, par James BEATTIE.)

La musique ne copie point d'objets, mais la parole qui les décrit; et lorsqu'elle imite matériellement un bruit quelconque, son charme n'est plus aussi grand, si ce bruit est trop bien imité. Aux répétitions de *Zémire et Azor*, pendant qu'on répétait

Soyez riche et pompeux dans vos descriptions,

nous a dit le législateur du Parnasse. De quel ridicule ne couvre-t-il pas Scudéri, pour avoir employé quatre cent quatre-vingts vers à la description d'un palais?

Le chasseur imite le langage des oiseaux, au point de les tromper eux-mêmes : que penserait-on du musicien qui se servirait de ce moyen? la vérité serait parfaite, et l'image ne le serait point. On imitera bien le chant du rossignol et de l'alouette, mais ce n'est pas cela que l'on attend; c'est le mélange délicieux de toutes les mélodies.

Sur la fin du printemps, allez dans une île du Rhône y jouir du lever de l'aurore; je ne parlerai point de la beauté du spectacle, il ne s'agit pas de décoration. Soyez attentif, et vous en-

l'air des Echos, un auteur me demanda pourquoi je n'avais pas mis des voix de femmes au lieu des flûtes et des cors qui répondent aux accens de Zémire, je lui dis qu'il y aurait trop de vérité et pas assez de prestige. (GRÉTRY, *Essais sur la Musique*, t. III.)

A la première représentation d'*Orphée*, le principal acteur mit trop de vérité dans le cri déchirant qui perce, par intervalles, à travers le chant des Thraces éplorés; il s'en aperçut, et s'adoucit. Il était, en quelque façon, sorti de son art, pour se mettre tout près de la nature : l'instinct du goût le repoussa, et le fit rentrer dans ses limites naturelles; l'imitation perdit sa vérité, mais elle devint plus musicale, et fut plus goûtée. (*M. de Chabanon.*)

tendrez les sons filés, les roulades brillantes, les cadences perlées de Philomèle s'unir aux tendres accens de la fauvette, et le gazouillement de la linotte et du chardonneret, aux tierces du coucou. Le trille de l'alouette et du proyer va contraster avec le roucoulement de la palombe, et le rhythme fier de la caille avec les soupirs amoureux de sa compagne. Le chant des coqs, des pintades, le mugissement du taureau de la ferme voisine, la cloche de l'hermitage, feront une diversion agréable ; et leurs sons affaiblis, épurés par l'éloignement, pourront se mêler, de temps en temps, à ce concert enchanteur. Si le murmure des eaux, le bruit du feuillage légèrement agité, le bourdonnement de l'essaim qui butine, viennent servir de base et de remplissage à toutes ces mélodies diverses ; et si l'aviron, frappant à coups égaux l'onde fugitive, leur donne un rhythme réglé, on aura l'ensemble le plus parfait que l'harmonie de la nature puisse donner.

Voilà ce que le musicien doit peindre. Peut-il y réussir? J'en appelle à ceux qui ont entendu les scènes d'*Armide*, d'*Orphée*, de *Bion*, l'ouverture de *Richard*, le duo *de la Griselda*, les oratorios d'Haydn.

La musique unie à la poésie fait sur l'âme une impression si forte, que, même dépouillés du

charme des paroles, les airs de chant conservent encore leur signification. Ce ne sont que des souvenirs, mais cette expression mémorative agit d'une manière bien puissante. Entendrez-vous, sans frémir, les airs qui rappellent certaines catastrophes? Que de tendres émotions, que de sentimens affectueux ont été excités par le quatuor de *Lucile!* Il semble que le courroux d'un père ne peut pas résister à des accens si pathétiques.

Les airs que l'on a répétés long-temps, et qui sont gravés dans la mémoire de tout le monde, donnent lieu à d'ingénieuses allusions; et l'on ne manque jamais d'applaudir le musicien qui les fait entendre à propos dans une sérénade, un divertissement, une fête publique. La clarinette joue le motif, et les paroles volent de bouche en bouche. L'emploi de ces airs parlans, de ces proverbes musicaux est d'un grand secours pour l'intelligence de la pantomime des ballets; ils ajoutent au piquant de certains couplets de vaudeville. Il n'est point d'action dans la vie, point de passion qui n'ait son expression dans la musique de chant, et qui plus est, son expression consacrée. Il faudrait être tout à fait étranger à notre scène lyrique, pour ne pas comprendre ce que signifient la plupart de ces airs. Par la même raison qu'ils frappent l'esprit et portent dans le cœur

le sentiment de leurs paroles, on devrait se faire une loi de ne les exécuter jamais dans les églises en les transformant en cantiques. Rien n'est si misérable sur l'orgue ou les instrumens militaires, que cette bigarrure d'airs connus; au lieu d'ajouter à la pompe du service divin et au recueillement des fidèles, une telle musique va leur donner des distractions très-profanes, et les ramener au bal ou à l'Opéra. La musette de *Joconde* met sous les yeux la situation théâtrale, qui rappelle à son tour le récit de La Fontaine; et l'on ne sait pas où l'imagination s'arrêtera.

Attachez une idée forte à une mélodie d'une belle expression, et le trait va laisser dans la mémoire une impression si profonde, que rien ne pourra l'effacer.

Il est encore des chants à qui des associations accidentelles donnent une expression mémorative; ils n'ont jamais été accompagnés de paroles, mais on les a constamment appliqués aux mêmes actions, on les a entendus dans les mêmes lieux. C'est ainsi qu'une fanfare de cors donne soudain l'idée d'une chasse, et la gavotte de Panurge celle d'un bal; des airs favoris rappelleront aux Suisses et aux Ecossais retenus dans les camps le bonheur dont ils jouissaient au milieu de leurs montagnes et sur les bords riants du Rhin ou de la Tweed.

Mais voyez l'habitant des rochers helvétiques :
A-t-il quitté ces lieux, tourmentés par les vents,
Hérissés de frimas, sillonnés de torrens?
Dans les plus doux climats, dans leurs molles délices,
Il regrette ses lacs, ses rocs, ses précipices;
Et comme en le frappant d'une sévère main,
La mère sent son fils se presser sur son sein,
Leurs horreurs même en lui gravent mieux leur image;
Et lorsque la victoire appelle son courage,
Si le fifre imprudent fait entendre ces airs
Si doux à son oreille, à son âme si chers,
C'en est fait, il répand d'involontaires larmes;
Ses cascades, ses rocs, ses sites pleins de charmes,
S'offrent à sa pensée : adieu, gloire, drapeaux !
Il vole à ses chalets, il vole à ses troupeaux,
Et ne s'arrête pas, que son âme attendrie
De loin n'ait vu ses monts et senti sa patrie :
Tant le doux souvenir embellit le désert!

DELILLE, *l'Imagination*, chant IV.

Pourquoi les vieillards tiennent-ils tant à la musique ancienne? C'est que les momens les plus doux de leur vie, les sensations les plus vives qu'ils aient éprouvées se rattachent par des liens imperceptibles à certaines mélodies, qu'ils ont entendues ou répétées dans leur jeunesse. L'un a fait l'aveu de sa flamme, en dansant le menuet d'Exaudet avec sa maîtresse; l'autre soupirait sous ses fenêtres une romance d'Albanèse; un troisième, plus heureux, chantait le duo d'*Armide* de Lulli avec l'objet de ses feux; une mère a bercé ses enfans en fredonnant Malbrouck. Tout cela fait époque dans la vie.

La sensibilité se perd à mesure que les organes s'affaiblissent. Le vieillard, qui reste froid à la représentation d'*Euphrosine* ou de *Figaro*, trépignait de plaisir en écoutant *les Indes galantes* ou *le Devin du village*. Il était jeune, ardent alors, aujourd'hui son oreille est engourdie et son cœur ne bat plus (1). La musique a beaucoup gagné, peu lui importe s'il n'a plus les moyens d'en jouir. Toutes les fois qu'il opposera le système moderne à l'ancienne psalmodie, les souvenirs d'un plaisir goûté dans toute sa plénitude l'emporteront nécessairement.

Qui, mieux que nous, peut juger de l'effet des airs patriotiques sur l'esprit de la multitude! des soldats surtout! L'orateur le plus éloquent épuisera vainement toutes les ressources de son art pour ramener au combat une troupe mutinée ou que de grands revers ont frappée de terreur; que l'on batte la charge, et que, sur ce rhythme belliqueux et pressant, le fifre joue l'air accoutumé : les murmures cessent, le soldat rougit de sa faiblesse, son courage se ranime, sa gloire

(1) « Convenez que les anciennes contredanses valaient bien « mieux que celles d'aujourd'hui, » me disait une dame d'un âge mûr. « C'est que vous les dansiez alors, » lui répondis-je. « Vous re- « trouvez au bal un orchestre brillant, mais il ne vous donne « plus le signal du plaisir; au contraire, son éclat importun « vient troubler d'autres amusemens, et vous empêche de suivre « les coups de la bouillote et du reversis. »

passée se présente à son imagination, et ce refrain chéri, ce refrain qui l'a si souvent conduit à la victoire, pareil à l'étincelle électrique, frappe en même temps toutes les oreilles, résonne dans tous les cœurs, et l'homme le plus timide devient un héros.

Nous avons fait de grandes concessions à ceux qui paraissent douter de la force expressive de la musique. On remarquera sans peine que nos observations n'ont d'autre but que de rectifier les idées que l'on a sur ce sujet, en distinguant la puissance de l'art des tentatives souvent téméraires de l'artiste. Ce n'est pas rétrécir le domaine de la mélodie que de repousser avec dédain tout ce qui tient à la jonglerie et au mauvais goût. La littérature serait-elle moins riche après avoir perdu les rébus et les calembourgs? Quant à ce qui regarde les beaux effets de la mélodie et de l'harmonie, les sensations délicieuses que procurent le chant et la symphonie, tout ce que nous pourrions dire serait bien au-dessous des prodiges de l'expression musicale. Nous inviterons seulement les incrédules à entendre les virtuoses allemands, italiens et français, et si les œuvres des Haydn, des Cimarosa, des Méhul, exécutés par le Conservatoire, ne leur paraissent qu'un bruit agréable mais insignifiant; si les périodes brillantes des Viotti,

des Bohrer; les accens pathétiques des Vogt, des Tulou, des Dacosta, des Duvernoi, des Gebauer, n'ont pour eux d'autre mérite que celui de la difficulté vaincue; si l'admiration ou le sentiment n'élèvent pas leurs âmes jusqu'au ravissement, au délire même, en entendant les Martin, les Ponchard, les Roland, les Garat, les Pellegrini, les Tacchinardi, les Garcia; mesdames Duret, Regnault, Garat, Branchu, Fodor, Festa, et surtout madame Catalani, la merveille de nos jours; ce sont des malheureux qu'il faut plaindre : ils sont privés des plus douces jouissances que les arts puissent faire éprouver. Mais ils devraient au moins garder le silence, et ne pas rejeter, sur l'impuissance de la musique, ce qu'ils feraient mieux d'attribuer au vice de leurs organes, et se persuader enfin qu'on ne fait pas plus d'attention à leurs discours qu'à ceux du malade qui voit toutes les fleurs jaunes ou qui se plaint du froid pendant les ardeurs de la canicule.

CHAPITRE IV.

DE LA MÉLODIE.

La mélodie est une succession de sons qui flatte l'oreille par des modulations agréables. Une romance exécutée par une voix ou une flûte seule, un chœur religieux chanté et accompagné à l'unisson le plus parfait, sont des mélodies.

La mélodie appartient tout entière à l'imagination; elle est le résultat d'une heureuse inspiration, et non des calculs de la science : en effet, on n'apprend pas à avoir de l'esprit ou du sentiment. Les traits vigoureux et sublimes, les pensées fines ou naïves, le charme délicieux que l'on rencontre dans Corneille et Racine, Molière et La Fontaine, ne sont point les fruits de l'étude : l'art peut embellir l'œuvre du génie; il est presque étranger au don de créer, que nous recevons directement de la nature.

Avec de l'imagination et du goût, tout homme peut former des mélodies. Dans les champs de la Provence, le laboureur, en suivant ses bœufs, le pâtre du Léberon, en gardant son troupeau, chantent des airs qu'ils composent quelquefois à l'instant même. Dans ces mélodies irrégulières et peu variées, on rencontre souvent des traits de caractère, des tours originaux, des passages dont

le charme frappe si vivement le musicien, qu'il s'empresse de les recueillir (1). Les forêts et les montagnes ont aussi leurs compositeurs; les airs russes, helvétiens, écossais, tyroliens, morlaques, italiens, provençaux, et ceux des muletiers de l'Estramadoure, ont tous été trouvés par de rustiques chanteurs.

Plusieurs littérateurs français, ignorant les règles de la composition, nous ont donné des vaudevilles pleins de franchise, des romances charmantes, des hymnes d'une grande beauté. Maître Adam et Beaumarchais, J.-J. Rousseau et M. Rouget de l'Isle sont de véritables troubadours; ils ont inventé, et leurs chants mélodieux resteront: la nature les a dictés.

Cette faculté de créer ne s'étend pas pourtant au-delà du cercle rétréci de la romance et du petit air; celui qui compose d'instinct serait aussi embarrassé dans la conduite de ses mélodies et des diverses modulations qu'exige un cadre plus étendu, que s'il s'agissait de les ajuster sur une harmonie régulière. La modulation appartient déjà à l'art, l'harmonie est toute entière dans son domaine; l'oreille peut faire deviner la première,

(1) L'air de *Nina*, de Paisiello, *gia il sol*, est une imitation bien fidèle des chants des paysans italiens; il a beaucoup de rapport avec ceux que l'on entend en Provence.

la seconde est un mystère impénétrable pour celui qui ne s'est point fait initier.

Il est, dans tous les arts, certaines parties que les personnes bien organisées peuvent traiter avec succès sans avoir fait des études. Citerez-vous un ouvrage important mis au jour avec le seul secours des dispositions naturelles? L'une dessinera parfaitement une rose, un papillon; l'autre brillera dans la société par un bouquet à Chloris, un couplet satirique; l'autre, enfin, par une romance pleine de sentiment, une valse bien cadencée : mais le tableau, l'ode, le grand air, la symphonie, sont réservés à l'artiste seul.

---

huitième siècle, et que, par conséquent, son existence ne remonte pas au-delà du moyen âge. Il me semble que cela devrait suffire aux littérateurs qui perdent encore leur temps à fouiller dans les bibliothèques pour recueillir des autorités à l'appui de leurs conjectures. Il serait sans doute à souhaiter que l'on retrouvât ces hymnes fameux, ces chœurs ravissans, qui tant de fois ont fait retentir les temples et les théâtres d'Athènes : de pareils monumens seraient d'un grand prix, comme objets de curiosité; mais l'art ne gagnerait rien à leur découverte. A quoi pourraient-ils servir? à donner le type de la musique ancienne? Nous l'avons déjà, et l'on entend tous les jours dans nos églises de superbes fragmens de la mélodie antique. Les documens et les traités relatifs à une musique qui n'employait que l'unisson, ne sauraient être d'un grand secours pour les modernes, qui tirent leurs plus beaux effets des combinaisons de l'harmonie.

Laissons les savans divaguer à leur aise sur les modes éolien, hypo-phrygien, lydien, les tétracordes, la paranète, l'hypate-hypaton, etc., et faire l'étalage pédantesque de leurs prétendues découvertes : un compositeur peut dédaigner tout cela ; il en saura assez sur ce point, s'il a une parfaite connaissance du chant d'église.

C'est là que les Handel, les Bach, les Gluck, les Méhul, les Chérubini, les Lesueur, les Berton, ont pris les marches de basse, les dessins, les successions d'accords qui donnent cette teinte religieuse et solennelle à de sublimes oratorios, à plusieurs morceaux d'*Alceste*, de *Joseph*, de *Médée*, des *Bardes*, et de *Montano et Stéphanie*. La musique ancienne, trop éloignée de notre système, ne peut nous éclairer que par ses modèles, et c'est dans la liturgie que nous les trouvons presque tous.

M. Lesueur s'est fait une loi de suivre exactement les modes, les mesures, les rhythmes grecs dans son opéra de *Télémaque* : l'imitation peut être exacte, heureuse même: elle ne sera jamais sentie. Les divisions, les modes, les mesures dont il se sert ne sont pas étrangers à notre musique; et il a négligé le point principal, le seul trait qui pouvait caractériser la mélodie athénienne, l'unisson.

C'est vainement qu'il écrira en tête d'un air, qu'il est composé dans le mode hypo-dorien, si j'entends deux hautbois porter la tierce, et si une marche de sixtes se marie harmonieusement aux pédales des bassons et des cors: toute l'illusion s'évanouit. L'imitation de la musique grecque est impraticable; une oreille accoutumée à la richesse et à la diversité des accords, serait

ferme un précepte, et tout précepte naît d'une observation.

Le génie et la science doivent se rencontrer dans le même individu pour qu'il soit réellement artiste.

Si son astre en naissant l'*avait* formé poëte,

ou musicien, et qu'à ces heureuses dispositions il ne joignît pas une connaissance parfaite des règles, de cette masse d'observations que l'expérience seule de plusieurs siècles a pu fournir, il n'aurait que la moitié de son existence poétique ou musicale, ou, pour mieux dire, il n'aurait rien : car l'inspiration sans le métier, et le métier sans l'inspiration, ne donneront jamais de résultat satisfaisant. En effet, de quel prix peuvent être les idées les plus agréables, si elles ne forment pas un discours suivi, et si elles sont jetées au hasard? Quel charme trouverons-nous à une amplification de rhéteur dont les phrases ambitieuses ne présenteront qu'un arrangement symétrique et correct de mots insignifians?

Si l'art fait sentir quelquefois sa rigueur à l'homme de génie en l'arrêtant dans ses écarts, il le soutient bien souvent dans ses momens de repos ou de faiblesse. Un effet mélodieux et brillant aurait bientôt fatigué les écoutans, s'il était trop long-temps prolongé. Lorsque l'imagination,

en peignant les passions exaspérées, a jeté tout son feu, il faut nécessairement que, par une heureuse transition, le musicien nous conduise dans une région plus paisible. L'âme, qui vient d'être fortement agitée, a besoin de goûter un moment de calme ; elle se repose, ainsi que le compositeur. Mais, dira-t-on, celui-ci ne s'arrête que parce qu'il n'est plus inspiré? faut-il qu'il le soit? Il ne s'agit plus de trouver des idées, mais de développer celles qu'il a déjà présentées ; et c'est alors que l'harmonie, le contrepoint et tout ce qui tient au raisonnement lui présentent des ressources inépuisables. Ce sont d'abord de petits traits tirés du motif principal, des détails d'orchestre, des imitations d'un dessin élégant et pur, auxquels on fait succéder les marches serrées d'un contrepoint vigoureux et mordant ; elles réveillent l'attention, ajoutent à l'intérêt, annoncent un dénouement, le font désirer, et ramènent de nouveau les passions, dont l'expression agit d'autant plus vivement sur l'âme, qu'elle est mieux disposée à recevoir leurs atteintes.

Dans le siècle où nous vivons, éclairés par les lumières qu'une longue expérience a répandues sur toutes les parties des arts, l'œuvre d'un homme qui, dédaignant les traditions anciennes, ne consulterait que son génie, serait l'œuvre d'un

fou ; et, tout en y remarquant des beautés justement admirées, chacun blâmerait cette présomption excessive qui lui fait penser que sa tête est plus riche que les écrits de tous nos devanciers ; ou bien, on lui reprochera de vouloir ramener l'art à son enfance, aux temps où rien n'était connu, et où l'homme marchait en aveugle dans des sentiers non encore tracés. Travaillons à la découverte de la vérité ; signalons, corrigeons même les fautes des anciens écrivains ; mais profitons au moins des connaissances qu'ils ont acquises, et des exemples qu'ils nous ont laissés. Il est impossible que, dans des milliers de volumes qui ont pour objet l'art musical, et qui forment un corps de doctrines tant de fois retouché, il n'y ait que des erreurs ou des choses inutiles.

Les règles ont été établies, il est vrai, d'après des observations souvent répétées : mais qui me répondra de la justesse de ces observations ? Si l'on avait reconnu qu'une chose était bien de telle manière, s'ensuivrait-il qu'elle ne pût être aussi bien et même beaucoup mieux de toute autre ?

Cette objection s'applique aux lois de la versification, qui sont en entier l'œuvre de l'homme. On ne saurait en tirer des conséquences contre celles de la musique et de la peinture ; la nature

les a dictées : elles reposent sur des fondemens inébranlables ; et celui qui s'en écarte, tombe dans la barbarie. Le peintre reproduit sur la toile la forme et les couleurs des objets qu'il a sous les yeux ; et les phénomènes du corps sonore ont servi de base à notre système musical. La nature, qui se plaît à nous offrir les sons entourés de leurs aggrégats et de tout leur cortége harmonique, la nature n'a point manifesté sa volonté sur la manière de cadencer le langage. On a cherché à frapper agréablement l'oreille par le retour de certaines mesures et de certains sons. Il importe fort peu que le vers soit long ou court, métrique ou rimé, l'expression des sentimens et des passions demeure toujours la même.

Ce qui prouve que les lois de la versification sont purement arbitraires, c'est la grande diversité des mesures employées dans tous les temps avec un égal succès. Quel rapport trouver entre le vers hexamètre et l'iambique, le vers de six pieds et celui de trois pieds et demi ? Si l'un a son type dans la nature, il est évident que l'autre ne l'a pas, puisqu'il est coupé d'une manière diamétralement opposée. Le caractère, l'harmonie des langues, ont déterminé les mesures poétiques. Les anciens divisaient leurs vers par syllabes longues et brèves ; les idiomes modernes, n'ayant pas une prosodie assez marquée, on a

imaginé de joindre à la cadence des pieds celle de la rime ; et le retour de sons homogènes, que les oreilles romaines n'auraient pu supporter, est devenu le principal agrément de nos vers.

La poésie se servant, dans ses imitations, du moyen le plus puissant, et dont l'expression claire et précise ne pouvait être contestée, le langage de l'homme, quelques préceptes bien simples ont suffi pour régler la marche du génie. Les autres arts ayant des rapports matériels avec la nature, imitent en copiant. Elle fournit les modèles, mais ces modèles doivent être embellis; et ce n'est qu'après une expérience de plusieurs siècles, que l'on a pu connaître seulement les proportions du corps humain, et les rapports des sons entre eux; ce n'est qu'après des observations sans nombre, que les philosophes et les artistes sont parvenus à donner une idée du beau par excellence. La partie mécanique n'est presque rien pour le poëte : elle entre pour beaucoup dans l'œuvre du musicien; il a donc fallu multiplier les préceptes pour fixer l'opinion sur les points douteux, aplanir les difficultés, proscrire les successions d'accords trop dures ou monotones, quoique flatteuses, afin que le compositeur pût varier agréablement le discours musical.

C'est vers le quatorzième siècle que le chaos

harmonique a commencé à se débrouiller. Depuis Franchino Gafforio, de Lodi, qui professait, en 1460, à Milan, jusques à Marpurg, Albrechts-Berger, Sala et M. Catel, le style seul a varié, les principes sont toujours restés les mêmes; et l'on a si bien reconnu leur justesse, qu'ils ont été généralement adoptés. Un Français apprendra la composition dans les traités allemands ou italiens, dans les œuvres du hollandais Van Beethowen, comme dans celles de D. Diego Ortiz, ou D. Juan Navarro, Espagnols. La même doctrine musicale règne dans tout le monde civilisé. La mélodie trouve en tous lieux des oreilles et des cœurs sensibles à ses charmes. Unis par de si doux liens, les musiciens de toutes les nations ne forment qu'une seule famille, qui a les mêmes goûts, parle le même langage, et suit le même objet; leurs ouvrages sont exaltés ou critiqués par des juges aussi justes que compétens; une noble émulation les anime, les lumières se communiquent d'un bout de l'Europe à l'autre; et, quelque part qu'ils se rencontrent, ils sont dans leur patrie.

Non, sur ces bords tu n'es point étranger;
Anacréon peut voyager
Sans autre compagnon que ses chants et sa lyre.

C'est ainsi que les enfans d'Apollon sont ac-

fou ; et, tout en y remarquant des beautés justement admirées, chacun blâmerait cette présomption excessive qui lui fait penser que sa tête est plus riche que les écrits de tous nos devanciers ; ou bien, on lui reprochera de vouloir ramener l'art à son enfance, aux temps où rien n'était connu, et où l'homme marchait en aveugle dans des sentiers non encore tracés. Travaillons à la découverte de la vérité ; signalons, corrigeons même les fautes des anciens écrivains ; mais profitons au moins des connaissances qu'ils ont acquises, et des exemples qu'ils nous ont laissés. Il est impossible que, dans des milliers de volumes qui ont pour objet l'art musical, et qui forment un corps de doctrines tant de fois retouché, il n'y ait que des erreurs ou des choses inutiles.

Les règles ont été établies, il est vrai, d'après des observations souvent répétées : mais qui me répondra de la justesse de ces observations ? Si l'on avait reconnu qu'une chose était bien de telle manière, s'ensuivrait-il qu'elle ne pût être aussi bien et même beaucoup mieux de toute autre ?

Cette objection s'applique aux lois de la versification, qui sont en entier l'œuvre de l'homme. On ne saurait en tirer des conséquences contre celles de la musique et de la peinture ; la nature

les a dictées : elles reposent sur des fondemens inébranlables ; et celui qui s'en écarte, tombe dans la barbarie. Le peintre reproduit sur la toile la forme et les couleurs des objets qu'il a sous les yeux ; et les phénomènes du corps sonore ont servi de base à notre système musical. La nature, qui se plaît à nous offrir les sons entourés de leurs aggrégats et de tout leur cortége harmonique, la nature n'a point manifesté sa volonté sur la manière de cadencer le langage. On a cherché à frapper agréablement l'oreille par le retour de certaines mesures et de certains sons. Il importe fort peu que le vers soit long ou court, métrique ou rimé, l'expression des sentimens et des passions demeure toujours la même.

Ce qui prouve que les lois de la versification sont purement arbitraires, c'est la grande diversité des mesures employées dans tous les temps avec un égal succès. Quel rapport trouver entre le vers hexamètre et l'iambique, le vers de six pieds et celui de trois pieds et demi ? Si l'un a son type dans la nature, il est évident que l'autre ne l'a pas, puisqu'il est coupé d'une manière diamétralement opposée. Le caractère, l'harmonie des langues, ont déterminé les mesures poétiques. Les anciens divisaient leurs vers par syllabes longues et brèves ; les idiomes modernes, n'ayant pas une prosodie assez marquée, on a

imaginé de joindre à la cadence des pieds celle de la rime ; et le retour de sons homogènes, que les oreilles romaines n'auraient pu supporter, est devenu le principal agrément de nos vers.

La poésie se servant, dans ses imitations, du moyen le plus puissant, et dont l'expression claire et précise ne pouvait être contestée, le langage de l'homme, quelques préceptes bien simples ont suffi pour régler la marche du génie. Les autres arts ayant des rapports matériels avec la nature, imitent en copiant. Elle fournit les modèles, mais ces modèles doivent être embellis; et ce n'est qu'après une expérience de plusieurs siècles, que l'on a pu connaître seulement les proportions du corps humain, et les rapports des sons entre eux; ce n'est qu'après des observations sans nombre, que les philosophes et les artistes sont parvenus à donner une idée du beau par excellence. La partie mécanique n'est presque rien pour le poëte : elle entre pour beaucoup dans l'œuvre du musicien; il a donc fallu multiplier les préceptes pour fixer l'opinion sur les points douteux, aplanir les difficultés, proscrire les successions d'accords trop dures ou monotones, quoique flatteuses, afin que le compositeur pût varier agréablement le discours musical.

C'est vers le quatorzième siècle que le chaos

harmonique a commencé à se débrouiller. Depuis Franchino Gafforio, de Lodi, qui professait, en 1460, à Milan, jusques à Marpurg, Albrechts-Berger, Sala et M. Catel, le style seul a varié, les principes sont toujours restés les mêmes; et l'on a si bien reconnu leur justesse, qu'ils ont été généralement adoptés. Un Français apprendra la composition dans les traités allemands ou italiens, dans les œuvres du hollandais Van Beethowen, comme dans celles de D. Diego Ortiz, ou D. Juan Navarro, Espagnols. La même doctrine musicale règne dans tout le monde civilisé. La mélodie trouve en tous lieux des oreilles et des cœurs sensibles à ses charmes. Unis par de si doux liens, les musiciens de toutes les nations ne forment qu'une seule famille, qui a les mêmes goûts, parle le même langage, et suit le même objet; leurs ouvrages sont exaltés ou critiqués par des juges aussi justes que compétens; une noble émulation les anime, les lumières se communiquent d'un bout de l'Europe à l'autre; et, quelque part qu'ils se rencontrent, ils sont dans leur patrie.

Non, sur ces bords tu n'es point étranger;
Anacréon peut voyager
Sans autre compagnon que ses chants et sa lyre.

C'est ainsi que les enfans d'Apollon sont ac-

cueillis partout. La faculté qu'ils ont de s'entendre sans l'intermédiaire des truchemens et des traducteurs, a toujours empêché que l'esprit national ne semât la discorde parmi eux. Naples n'offense point l'école italienne en couronnant Hasse et Mozart ; Vienne décerne les mêmes honneurs à Sarti et à Cimarosa ; Paris voit paraître tour à tour sur ses théâtres les productions italiennes et allemandes, et nos musiciens les accueillent avec enthousiasme : leur franchise, à cet égard, est si grande, qu'ils applaudiraient même les compositeurs anglais, s'il y en avait. Trouve-t-on la même loyauté parmi les poëtes? Voyez avec quel acharnement Voltaire critique Milton; comme il se complaît à citer des phrases, des mots ignobles que l'on rencontre trop souvent dans son poëme; il voudrait trouver dix fautes dans chaque vers. Que dirai-je de la manière dont Schlegel a traité notre divin Racine? Cette animosité, portée jusqu'à l'excès, ne viendrait-elle pas du défaut de s'entendre les uns les autres? ou, si l'on y parvient, ce n'est qu'au moyen de traductions infidèles et toujours insuffisantes pour rendre les beautés de l'original. Cette contre-épreuve affaiblit les images, la force poétique s'évanouit, et le sublime devient quelquefois ridicule : la musique n'éprouve point ces altérations ; et de Cadix à Pétersbourg, Haydn

et Boccherini, Handel et Cherubini excitent les mêmes transports d'admiration.

Ce n'est point assez de séduire par d'harmonieux accords ; le compositeur démontre encore l'exactitude de ses moyens. Après avoir charmé l'homme sensible, il convaincra le savant.

D'où vient donc que les règles de la versification qui sont purement arbitraires, n'ont jamais été contestées, tandis que celles de la composition que leur ancienneté, leur origine et la solidité de leurs bases devraient rendre inattaquables, sont regardées comme de vaines chimères par nos beaux esprits? La raison en est simple : ces écrivains n'ont aucune connaissance de l'art; ils ne possèdent pas même l'instinct musical qui les guiderait dans leurs jugemens. Le point essentiel est de plaire, diront-ils. Et si on y parvient sans suivre les règles, c'est qu'elles sont inutiles. Plaisant raisonnement! Qui vous a dit que l'admiration que vous avez pour de misérables rapsodies ne vient pas d'une habitude dès long-temps contractée? Vous trouvez du plaisir à les entendre, parce que pendant vingt ans on ne vous a rien donné de meilleur; d'ailleurs elles avaient charmé vos pères dans un temps où l'art était encore à son enfance ; ils vous ont dit : Cela est beau, des journalistes l'ont répété, l'esprit de parti l'a soutenu avec

opiniâtreté : en voilà plus qu'il n'en faut pour accréditer un préjugé.

Vos organes endurcis par des accords baroques sont devenus insensibles aux véritables beautés musicales. Vous vous obstinez, et souvent de mauvaise foi, à vanter comme simple ce qui n'est que pauvre; et à admirer la richesse de tel morceau qui n'est que bruyant et mal ordonné. Ah! s'il était possible d'arracher la corne qui couvre vos oreilles; si vous vouliez prendre la peine d'acquérir, non pas des connaissances profondes, mais seulement cette teinture légère de l'art, cette expérience nécessaire à tout homme qui veut juger sainement, nous vous verrions bientôt fouler aux pieds les objets de votre culte et vous ranger parmi les enfans chéris d'Apollon. Et ces vices de composition, d'ordonnance et de goût, que vous ne sentez seulement pas, deviendraient pour vous des barbarismes insupportables.

Essayez de réciter devant un homme d'esprit, quoique absolument ignare, des vers faits à plaisir et d'un ridicule achevé : les fausses rimes, les hiatus, les fautes les plus grossières ne l'offenseront point, peu lui importe que le vers tombe sur le sixième ou septième pied. Mais si l'étude vient l'éclairer, ou s'il s'accoutume insensiblement à la cadence poétique en suivant les

académies et les spectacles, on ne pourra plus le mystifier de la sorte.

Il faut donc prendre un maître de solfége pour pouvoir jouir de l'exécution d'un opéra, et la musique n'est donc faite que pour les musiciens? Je ne dis pas cela. Les Italiens et les Allemands ne sont pas tous musiciens, mais l'expérience a formé leur goût, et comme on le sait bien, l'expérience vaut souvent le savoir. On représente quelquefois à Vienne comme à Rome des ouvrages faibles d'invention. La composition en est toujours excellente. Cette longue série d'opéras, d'un style pur et correct, a rendu ces peuples sensibles aux effets de l'harmonie, à la marche des accords, au dessin d'une basse autant qu'à la suavité de la mélodie. (1) Il y a par-

(1) On concevra quel devait être le degré de confiance et de sûreté avec lequel des spectateurs qui entendaient habituellement des chanteurs, tels que Pacchiarotti, Guadagni, Marchesi, pouvaient prononcer, sans craindre de se tromper, sur le mérite des compositions des grands maîtres. Leur jugement n'était que la conséquence toute naturelle des succès étonnans qu'avaient généralement les ouvrages des Piccini, Sacchini, Sarti, Bertoni, Borghi, Paisiello, Bianchi, Anfossi, Guglielmi, Prati, Gazzaniga, et de plusieurs autres, dont quelques-uns vivent encore, tous auteurs de grande distinction, nés pour éveiller, partout où on les entendra, l'admiration universelle, chargés, par leur mérite, du soin de donner à l'art un plus grand lustre, et de le purger du reste des défauts qui le souillaient encore. (*Dissertation sur l'état actuel de la Musique en Italie*, par A. Perotti. Venise, 1811.)

tout des connaisseurs que le bon goût dirige et qui savent apprécier les beautés d'un ouvrage ; mais le *servum pecus*, la généralité, la bande moutonne a besoin de guide. Il faut lui exposer cent fois les modèles sous les sens pour qu'elle finisse par fixer son opinion long-temps incertaine, et se faire une routine qui remplace le sentiment des arts. A force de fréquenter les musées, on devient habile à connaître les tableaux, les vases, les médailles.

Les Français ne sont ni moins sensibles, ni moins intelligens que les Italiens et les Allemands ; le climat de leur patrie ne peut influer en rien sur leurs dispositions musicales, puisque la France est placée entre l'Allemagne et l'Italie. Ce qui s'opposera toujours à l'épuration de notre goût, c'est le mélange monstrueux qui règne dans les répertoires de nos théâtres lyriques. Les chefs-d'œuvre des maîtres les plus célèbres paraissent journellement accollés à des productions qu'on aurait dû reléguer depuis long-temps dans les bibliothèques. Le connaisseur applaudit Gluck, Piccini, Méhul, Chérubini, Boïeldieu, Spontini, et quelques bons opéras de Grétry et de Dalayrac ; le vieux amateur, fidèle à ses principes, frappe des mains en entendant de gothiques fredons ; et le peuple qui n'a point de volonté, suivant les diverses impulsions qu'on

lui donne tour-à-tour, applaudit tout indistinctement.

Bannissez de la scène une foule de mauvais opéras; ne tendez plus de piéges au goût du parterre en lui donnant le *Devin du village*, ou toute autre rapsodie, après *Orphée*, ou *Didon; le Tonnelier* et *les Sabots*, après *Euphrosine* ou *ma Tante Aurore*. On a fini par abandonner Pradon quoique ses succès eussent un moment balancé ceux de Racine; mais ces deux poëtes ne paraissaient pas sur le même théâtre, et l'on n'a jamais été exposé à les rencontrer ensemble. Séparez nos deux écoles musicales par les mêmes moyens, et vous verrez qui l'emportera.

« Il n'y eut jamais de meilleur juge dans les « arts du dessin que le peuple grec, parce que « toutes ses villes, ses bourgades, ses campa- « gnes, offraient une foule de statues et de mo- « numens, et qu'on ne pouvait faire un pas sans « recevoir une leçon.

« Lorsque François Ier, Louis XIV, et d'autres « souverains de l'Europe, voulurent transporter « chez eux les arts de l'Italie, ils ne lui deman- « dèrent point de leçons, ils y achetèrent des « modèles. (1) »

Donnez-lui de beaux modèles, et rien que de

(1) Quatremère de Quincy.

beaux modèles, le Français va devenir *musicien* comme il est devenu *poëte.* Il est intelligent et sensible, il suffit de toucher son cœur et de diriger son goût. Depuis cent cinquante ans on n'entend que de bons vers sur nos théâtres, on les estime tels, et tout le monde se plaît à suivre leurs cadences pompeuses ou légères. Un auteur oserait-il laisser un seul hiatus dans une tragédie? Cette faute que l'adresse du comédien peut déguiser n'échapperait certainement pas à un parterre éclairé par l'expérience, et le plus beau chorus de sifflets partirait comme par enchantement pour en faire une prompte justice. Qu'est-ce qu'un hiatus, qu'est-ce qu'une rime faible en comparaison d'une note fausse attaquée avec autant de sécurité que de franchise par les basses du chœur et de l'orchestre?

Parce que vous serez peu exercés à connaître la bonne musique, et peut-être même insensibles à ses charmes; parce que vous ne posséderez pas en France un grand nombre de compositeurs instruits et capables de rivaliser avec ceux des écoles étrangères, faut-il regarder comme chimérique l'art sublime qui les a illustrées, rejeter ses préceptes comme d'inutiles entraves, et nier l'existence de ses résultats parce qu'ils ne frappent pas vos sens encore grossiers? Faut-il, en suivant toujours votre système, abreuver

de dégoûts et regarder comme de barbares novateurs les musiciens français, qui ont tiré notre école de son obscurité et l'ont placée au rang qu'elle occupe dans le monde musical, en lui donnant des titres qu'Apollon ne réprouve pas? De quoi se composait notre répertoire lyrique avant la venue des Méhul, des Chérubini, des Berton, des Boïeldieu? De quelques œuvres sublimes que des étrangers nous avaient laissés, et d'une multitude d'opéras ou vaudevilles nationaux, pleins d'esprit, de gentillesse et de vérité dramatique, mais d'une nullité absolue, sous le rapport de l'harmonie et de la composition. Nous avons accueilli avec transport les productions des Allemands et des Italiens, ils ont repoussé les nôtres avec dédain. Pour marquer encore mieux le peu de cas qu'ils faisaient de notre musique, ils n'ont pris de nos opéras que les poëmes. On dira : l'esprit national les a guidés. Point du tout. Ce qui le prouve, c'est que depuis les progrès immenses que nous avons faits dans ces derniers temps, les étrangers adoptent nos ouvrages en entier; ils les traduisent, les représentent, les impriment. *L'Hôtellerie portugaise*, *les Deux Journées*, *Euphrosine*, *Héléna*, *l'Irato*, *Aline*, *Jean de Paris*, font les délices de Vienne et de Berlin; *la Vestale* a été représentée à Naples avec le plus grand succès,

et Londres a prodigué les applaudissemens à *l'Irato* et à *une Folie* (1).

Lorsque l'on s'est fait un système, il faut le suivre dans toutes les parties qui peuvent en recevoir l'application. Il vous est permis de changer d'objet, mais non pas de doctrine. La loi qui condamne celui qui s'est rendu coupable en volant un trésor, inflige les mêmes peines au malheureux qui n'a pris qu'un écu. Vous n'êtes pas conséquens, messieurs les beaux esprits ; il est bien facile de vous mettre en contradiction avec vous-mêmes.

(1) Dans un autre ouvrage, nous nous empresserons de rendre aux productions de l'ancienne école française la justice qui leur est due, en signalant leurs beautés nombreuses et dignes de l'admiration des connaisseurs. Mais comme ces beautés ne se rencontrent que dans le chant et non dans la facture, que ces opéras n'existent que par la seule mélodie, il n'est pas extraordinaire que nous n'en parlions point dans un chapitre consacré à la composition qui exige la réunion des deux puissances musicales. Les partisans les plus chauds de Duni, de Monsigny, de Grétry, de Dalayrac (en ce qui concerne ses premiers ouvrages) conviendront avec nous que *la Fée Urgèle*, *le Déserteur*, *la Belle Arsène*, *la Fausse Magie*, *l'Epreuve villageoise*, *Azémia*, *Nina*, etc., malgré tout leur mérite, ne sauraient être mis en ligne avec *Don Juan*, *les Noces de Figaro*, *le Mariage secret*, *Agnès*, *Euphrosine*, *Stratonice*, *l'Hôtellerie portugaise*, *les Deux Journées*, *Montano et Stephanie*, *Aline*, *Joconde*, *Jean de Paris*, etc., qui, réunissant l'harmonie et la mélodie, le chant et la facture, le coloris et le dessin, sont les véritables modèles à proposer aux jeunes compositeurs.

Notre répertoire tragique se compose de chefs-d'œuvre dans lesquels l'observation la plus stricte des règles prescrites pour la conduite du drame, s'unit à la beauté des pensées, aux charmes du dialogue, à la pompe des vers. Fiers de la supériorité que nous donnent tant de richesses, vous dédaignez, vous méprisez même le théâtre des étrangers. *Richard III*, *Romeo et Juliette*, *Goetz de Berlichinghen*, *Marie Stuart* que l'Angleterre et l'Allemagne proclament comme des merveilles dramatiqnes, ne sont pas dignes, selon vous, de figurer à l'Ambigu et à la Gaîté. *Shakspear*, *Schiller*, *Goëthe* sont à peine au niveau de nos fabricateurs de mélodrames. Vous leur faites la grâce de convenir que l'on rencontre dans leurs pièces informes des traits de génie, des mots heureux, de belles tirades et même des scènes superbes, mais pas la moindre connaissance des règles, un monstrueux assemblage de comique et de tragique. Les personnages arrivent on ne sait d'où et comme s'ils tombaient des nues. En dépit d'Aristote, le héros qui d'abord a paru entre les bras de sa nourrice, montre sa barbe blanche au cinquième acte. Rien n'est motive; un style bigarré de sentences ampoulées et de trivialités. Voilà ce que vous leur reprochez avec une sorte de raison.

Au lieu d'être si prompt à les gourmander, ne

serait-il pas plus sage de garder pour vous ces observations et de les appliquer aux arts qui n'ont pas encore en France cette perfection exquise que l'on remarque dans nos tragédies, sans attendre que les Allemands nous rendent la pareille en se contentant de changer d'objet, et en priant les rigides observateurs des règles dramatiques de faire attention qu'ils en sont en musique au même point que les Allemands pour la comédie?

Faut-il être surpris qu'ils trouvent du plaisir aux représentations de leurs drames romantiques, puisque la musique de la plupart de nos opéras de ceux même que les journalistes vantent le plus, est composée dans ce goût? Grétry n'est-il pas un véritable Schiller en musique? Nous critiquons leurs pièces, ils condamnent notre musique; et sous des rapports différens nous sommes dans une position semblable : mais comme l'on arrive tôt ou tard à ce point qui approche le plus de la perfection, il ne faut que la venue d'un homme de génie pour changer le système poétique et le système musical de nos deux nations. L'Allemagne un jour aura son Racine, comme la France son Mozart.

La musique composée selon les règles, la musique dont on admire la facture, la musique savante enfin est ennuyeuse, et n'est bonne que

pour les savans. Voilà encore une des phrases favorites de nos beaux esprits; je ne vois pas pourtant que l'on bâille aux *Noces de Figaro*, au *Mariage secret*, à *Agnès*, à *Orphée*, à *Didon*, à *Euphrosine*, aux *Deux Journées*, etc. Cependant les auteurs de ces compositions connaissaient à fond leur art, et ils en ont donné de glorieuses preuves. La science la plus profonde y règne d'un bout à l'autre, mais elle s'y cache sous des fleurs. Quand vous avez avancé cette proposition, vous ne vous doutiez pas sans doute que la romance du page dans *les Noces de Figaro*, ce chant, d'une angélique suavité, est un chef-d'œuvre de modulation et que l'introduction du même opéra, ce badinage spirituel et piquant, cette bluette scintillante de gaîté, ce duo, modèle de grâce, ce bouquet de roses printannières, est un morceau d'école savant, très-savant, on ne peut pas plus savant et dont l'harmonie est admirablement ajustée. Voilà comment le génie emploie le métier; voilà par quels moyens on réussit à charmer en même temps l'indocte vulgaire et les élus chéris d'Apollon.

Imitez Monsigny, imitez Grétry, dites-vous sans cesse aux jeunes musiciens? Si votre projet est de ramener les arts à leur enfance, pourquoi ne proposez-vous pas en même temps Tristan, Rotrou, Marot, Rabelais, comme les modèles

que les littérateurs doivent suivre ? Leurs ouvrages sont remplis de belles idées, de traits ingénieux. Il est vrai que le style en est barbare et les formes surannées : mais peu importe si l'on n'est pas assez exercé pour le distinguer de celui des Voltaire et des Rousseau. Apprenez à classer les compositeurs et les compositions, et vos jugemens ne choqueront personne. Un zèle mal entendu expose souvent à la critique la plus amère l'opéra que l'on aurait couvert de lauriers s'il avait été présenté sous un autre point de vue. *La Fausse magie*, sera un chef-d'œuvre admirable, si vous nous la montrez succédant, en 1775, aux timides essais, aux pitoyables pot-pourris des Dauvergne, des Kobault, des Laborde. Mais il faut avoir tout l'aplomb de la sottise pour oser comparer cet œuvre à *Euphrosine*, aux *Deux Journées*, aux *Noces de Figaro*, au *Mariage Secret*, et le préférer même à ces compositions sublimes. Le sentiment que l'on retrouve dans les premières productions de l'art, ne plaît qu'en raison des progrès qu'il a faits depuis ; et ce même opéra que nous applaudissons encore, parce que notre imagination se porte à l'époque où Grétry l'a composé, n'aurait peut-être aucun succès, s'il voyait maintenant le jour pour la première fois.

L'aridité géométrique des règles refroidit l'imagination la plus ardente ; le musicien de la

nature a donc raison de s'en affranchir? Erreur(1). Ce qui est un travail pénible pour l'ignorant, n'est qu'un jeu pour l'harmoniste exercé(2): Racine et Voltaire, en composant, scandaient-ils leurs vers avec les doigts, pour s'assurer qu'il n'y avait pas un pied de trop? L'idée, les mots pour l'exprimer, le tour poétique, la rime, les césures, tout s'offre en même temps à l'esprit du poëte. Jupiter frappa son cerveau, et Minerve en sortit armée de toutes pièces : il en est de même du motif musical; il ne se présente point au compositeur, sans amener à sa suite le dessin de basse, le trait de violon, la tenue des cors, les tierces des haut-bois, le passage de flûte, qui doivent l'accompagner. Le travail de cabinet ne sert qu'à adoucir quelques aspérités, préparer les modulations, lier les diverses parties, et retoucher enfin cette ébauche d'un grand tableau (3).

(1) C'est un préjugé bien ridicule de penser que le contrepoint puisse entraver et arrêter l'imagination; autant vaudrait-il dire que l'étude de la solidité, nécessaire pour bien construire les murs d'un bâtiment, ne ferait qu'appauvrir l'esprit et les idées de l'architecte, et le rendre incapable d'en composer les décorations. (A. Perotti.)

(2) Télemann écrivait un morceau de musique à huit parties, avec autant de promptitude et de facilité qu'un autre aurait écrit une lettre. (Burney, *Voyage en Allemagne.*)

(3) Mozart n'approchait jamais du clavecin dans ses momens

Pour abaisser l'art de la composition à la portée de tous les musiciens, veut-on le réduire aux simples inspirations de la nature? nous aurons un peuple de virtuoses. Le langage familier est aussi plus naturel que les tirades brillantes de Corneille et de Racine. Suivons le conseil de Lamotte : faisons parler Agamemnon et Cinna en prose, ou bien à la manière de Pradon, qui, sans emprunter les périphrases et les tours du style tragique, faisait dire tout bonnement à Hippolyte :

Depuis que je vous vois j'abandonne la chasse.

Mais alors il n'y aura plus d'arts; rien ne distinguera les productions du poëte du babil des commères; et les mélodies informes chantées sur

d'inspiration. Dès qu'il avait saisi sa plume, il écrivait avec une rapidité qui, au premier aspect, eût pu ressembler à de la précipitation. Le morceau entier, tel qu'il l'avait conçu, médité et mûri, s'exécutait dans sa tête, comme il le disait lui-même, pendant qu'il jetait les notes sur le papier. Rien de plus rare, que de trouver une rature dans ses partitions. La merveilleuse facilité de création dont il était doué, fut mise quelquefois à de surprenantes épreuves : on n'oubliera jamais que l'admirable ouverture de *Don Juan*, avec toutes ses parties, a été improvisée en quelques heures; on se souviendra éternellement que, dans les quatre derniers mois de son existence, luttant déjà contre la maladie, et distrait par deux voyages, il a composé *la Flûte enchantée*, *la Clémence de Titus*, la messe de *requiem*, un motet, une cantate, un concerto. (*Notice sur Mozart*, par M. DE SEVELINGES.)

nos théâtres pourront se comparer aux chansons des paysans. Ecoutons ce que dit l'abbé d'Olivet au sujet de la rime, et nous verrons si l'artiste doit jamais chercher à se dégager de la contrainte que lui imposent les règles.

« Si les poëtes trouvent qu'on les gêne trop,
« je les conjure de faire attention à leurs pro-
« pres intérêts, qui leur défendent sévèrement
« de se relâcher sur la rime ; tout le mal qu'on
« dit d'elle n'est vrai qu'entre les mains d'un
« homme sans génie, ou qui plaint sa peine :
« elle a enfanté mille et mille beaux vers. Souvent
« elle est au poëte comme un génie étranger qui
« vient au secours du sien. Je comprends qu'elle
« se fait quelquefois acheter ; mais ceux qui joi-
« gnent un grand courage à un grand talent,
« ces hommes rares que la renommée divinise,
« quelquefois même pendant leur vie, doivent
« être charmés que leur art soit entouré de gran-
« des difficultés qui le rendent inaccessible aux
« médiocres, et qui maintiennent la poésie dans
« la possession où elle est, depuis l'origine des
« arts, d'être le langage des dieux. »

Le Conservatoire n'a produit encore aucun homme dont le talent et la réputation viennent imposer silence aux critiques. Tous ses harmonistes, armés jusqu'aux dents des subtilités de l'art, ne sont que des enfileurs de notes, plus

habiles à faire bâiller leur auditoire qu'à le charmer : voilà ce que répètent sans cesse certains journalistes. Ce jugement est beaucoup trop sévère, et l'esprit de parti l'a dicté. Croyez-vous, de bonne foi, que ces enfileurs de notes eussent fait de meilleurs opéras, s'ils n'avaient pas appris le contrepoint? S'ils ne créent pas, si leur cerveau stérile leur refuse des idées originales, des motifs pleins de mélodie, prenez-vous en à la nature, et non à leurs maîtres : c'est elle qui produit le génie et l'inspiration. Je ne connais point de collége où l'on donne de l'esprit à ceux qui n'en ont pas; mais vous conviendrez cependant que s'il paraissait un Grétry parmi ces enfileurs de notes, et que son imagination brillante fût secondée par les secours de la science, nous aurions, non pas un nouveau Grétry, mais un nouveau Mozart; ce qui serait bien différent.

Un élève se destine à la carrière du théâtre; pourquoi le retenir, pendant plusieurs années, au travail fastidieux de la fugue, puisqu'il n'aura jamais l'occasion d'en placer dans ses opéras? Ces *difficiles nugœ*, ce travail purement mécanique, dont le résultat est quelquefois déplaisant et bizarre, donnent les moyens de franchir aisément des obstacles insurmontables pour celui qui ne s'y est point exercé. C'est en se créant des difficultés que l'on apprend à connaître ses forces

et à dérober, sous un maintien libre et gracieux, la contrainte du labeur. Tel ce danseur qui répétait son rôle avec une chaussure armée de fer et de plomb.

Pour se servir de la fugue au théâtre, il faudrait la faire chanter par des personnages animés du même sentiment, les motifs et les entrées étant parfaitement symétriques : un tel morceau serait néanmoins d'une froideur glaciale. Cependant les imitations que l'on rencontre dans certains finales sont dessinées en fugue, et l'ouverture de *la Flûte enchantée* est elle-même une fugue, irrégulière à la vérité, mais riche de science et de mélodie. C'est dans ces morceaux que le compositeur peut déployer ses talens et mettre à profit, sous d'autres formes, les marches figurées, les imitations, les renversemens, et toutes les subtilités harmoniques qui semblaient n'être faites que pour les pédans. C'est à force de ratiociner sur les bancs en soutenant des propositions extravagantes avec des argumens captieux, que nos plus grands orateurs ont acquis cette logique pressante et persuasive que nous admirons dans leurs discours ; le goût en a banni le fatras scholastique et la force du raisonnement est restée.

Mais pourquoi perdre son temps à apprendre l'harmonie, la composition, le contrepoint, la

fugue? J.-J. Rousseau méprisait tout cela, et il avait raison; n'a-t-il pas fait un opéra charmant, un petit chef-d'œuvre, au moyen de l'algèbre? Voilà ce que nous répètent encore certains idiots, et j'avoue qu'ils m'embarrassent beaucoup. Je ne sais que leur répondre. La science de l'algèbre ne m'est pourtant pas inconnue; j'ai étudié la composition au Conservatoire de Paris, et je suis encore à chercher, non pas à ajuster un air par $a + b$, ce qui n'a jamais été fait, je pense, mais à découvrir ce qui a pu donner lieu à une erreur aussi singulière et aussi accréditée. Serait-ce la lecture de quelques systèmes relatifs à l'application de la géométrie à la musique (1)? M. Choron, dans son cours d'harmonie et de composition, cite plusieurs ouvrages de ce genre, qui « annoncent de l'es-« prit et quelque instruction, du moins en phy-« sique et en géométrie; car il ne faut chercher « ni musique, ni bon sens, chez les écrivains « qui, se trouvant en contradiction ouverte avec « l'usage, vont jusques à soutenir que la gamme

(1) M. de Boisgelou a exprimé les relations des tons par des formules algébriques. J.-J. Rousseau, à qui il avait communiqué son système, en a donné, dans son dictionnaire, au mot *Système*, une analyse très-mal faite, et dans laquelle toutes les formules étaient estropiées, parce qu'il était aussi peu instruit en mathématiques que dans la théorie de la musique. (CHORON, *Principes de composition*, t. III; *Notions élémentaires d'Acoustique*, p. 12.)

« vocale est fausse. » Serait-ce les chiffres que nous plaçons sur la basse ou toute autre partie? Ces caractères désignent les accords que la note fondamentale doit porter, ou servent à marquer le doigter d'un passage scabreux; leur position toujours horizontale prouve qu'il ne s'agit point d'une opération d'arithmétique? Aurait-on mal interprété le sens de quelques mots, ou pris à la lettre des expressions que l'on a quelquefois employées au figuré, en parlant des règles du contrepoint, telles que celles-ci : *l'aridité géométrique du calcul*, *c'est une vérité mathématique*, *c'est de l'algèbre pour les ignorans*, etc.? mais toutes ces locutions sont reçues et d'un usage fréquent dans la conversation, au barreau même: il faudrait donc supposer aussi que les avocats plaident selon l'algèbre.

Si les mathématiciens adoptent le *Devin du village* comme une production des équations du deuxième ou du troisième degré, laissons-les faire. Il faut avouer cependant que leur choix n'est pas heureux, et qu'il servirait à démontrer aisément la fausseté des calculs de la plus exacte des sciences.

Malgré l'absurdité du principe, je veux bien admettre, ainsi que l'assurent de prétendus érudits, que l'intermède de J.-J. Rousseau soit un résultat des combinaisons algébriques : cela n'af-

firme rien à l'égard de l'harmonie et de la composition ; il faut me prouver ensuite que *le Devin du village* est de la musique, ce que je suis bien loin d'accorder.

Les lauriers d'*Héloïse* et d'*Emile* ont couvert cette bagatelle de leur ombre protectrice ; sans ce précieux avantage, elle serait depuis longtemps délaissée comme *Bastien et Bastienne*, *Lucette et Lucas*, *Annette et Lubin*, et toutes les fadaises que l'on jouait alors et qui valaient beaucoup mieux. Il a paru piquant de présenter le philosophe d'Ermenonville tenant d'une main *le Contrat social* et de l'autre *le Devin du village*. De stupides prôneurs ont élevé jusqu'aux nues ce chétif vaudeville, digne, tout au plus, des tréteaux de la Foire, sans se douter que leur aveugle enthousiasme portait le coup mortel à la gloire musicale de Jean-Jacques, en exposant au grand jour un monument qu'il eût été plus adroit de cacher, puisqu'il décèle à chaque ligne la profonde ignorance de son auteur.

Rien n'est plus dangereux qu'un imprudent ami.

On a souvent critiqué cet intermède, et l'on a eu tort; c'était lui accorder une espèce de mérite, tandis que Rousseau lui-même ne devait lui en soupçonner aucun. En effet, comment imaginer que l'homme qui a si bien senti, ana-

lysé, apprécié les compositions italiennes, et qui a jugé en grand maître *Alceste*, *Iphigénie*, *Orphée*, ait pu se méconnaître au point de nous livrer de bonne foi *le Devin* pour une composition musicale, à moins de lui supposer l'intention de nous laisser un opéra propre à justifier ses sarcasmes sur la musique française et leur servir aujourd'hui de plastron? N'en doutons pas, Jean-Jacques, dans un moment de gaîté, se souvenant des folies de sa jeunesse, voulut reproduire la scène du concert burlesque de M. de Treytorens; et les Parisiens, tant soit peu barbares à cette époque, applaudirent ce qu'un auditoire plus exercé aurait sifflé sans pitié.

Rousseau représente les Français comme une nation insensible aux charmes de la belle mélodie, comme un vil troupeau de brutes, devant lequel il est inutile de répandre les perles; dans ses lettres, dans ses romans, dans son dictionnaire même qu'il écrivit avec le fiel des diatribes, il épuise contre eux les traits de l'ironie et du sarcasme, et porte l'injure jusqu'à l'outrage.

En parlant ainsi de ses admirateurs, Rousseau ne donne-t-il pas des preuves irrécusables de son ingratitude, d'une ingratitude révoltante? Je conviens avec lui que les Français de ce temps n'avaient ni oreille, ni goût, ni l'exercice de la bonne musique; je conviens qu'ils étaient

des barbares, et voilà justement pourquoi ils applaudirent *le Devin du village!* Rousseau, musicien ignorant, devait s'estimer trop heureux de rencontrer un auditoire plus ignorant que lui, un auditoire qui pût l'admirer, et prendre sa psalmodie et ses chansons pour de la musique. Il devait se contenter de rire de la barbarie des Français, mais non pas la leur reprocher durement, puisque cette barbarie était la seule cause de ses succès. Dans quel pays, dans quel coin de l'Europe eût-il osé porter son bagage musical? sur quel théâtre eût il pu mettre au jour un ridicule avorton? Est-ce en Italie? A. Scarlatti, Pergolèse n'étaient plus, mais Jomelli commandait à un peuple de virtuoses. En Allemagne? Hasse, le Mozart de ce temps, y faisait retentir les théâtres par des accords aussi mélodieux que savans. En Angleterre? On y était encore plein des souvenirs de l'illustre Handel, et il ne fallait rien moins que les talens de Porpora pour consoler de cette grande perte. Partout Apollon avait des autels, partout on sacrifiait au véritable dieu de l'harmonie; la France seule lui opposait encore avec opiniâtreté la puissante barrière des préjugés. Rousseau jugea ses auditeurs, sut profiter de la circonstance, et *le Devin du village* obtint le facile succès auquel on devait naturellement s'attendre. La foule applau-

dit, le troupeau servile proclama ce triomphe ; mais les connaisseurs que possédait alors la capitale versèrent le mépris sur le chétif vaudeville, et dirent alors ce que leurs successeurs n'ont cessé de répéter jusqu'à ce jour.

Au lieu de le laisser paraître sur la scène occupée par Gluck et Sacchini, où il est déplacé, au lieu de fournir sans cesse un nouvel aliment à la malice de nos voisins, qui ne manquent pas de juger la nation entière d'après des journalistes, lesquels, sans savoir pourquoi, exaltent une musique aussi niaise que misérable ; placez *le Devin du village* dans nos bibliothèques ; conservez-en la partition comme une précieuse relique ; n'y touchez que pour la montrer de temps en temps aux connaisseurs, aux élus, comme un badinage sans conséquence, fruit des loisirs d'un grand homme, du prince des philosophes modernes : il ne sera pas nécessaire de dire qu'il ne savait point la musique ; et je réponds qu'elle leur fera passer les momens les plus gais.

Il est des hommes que la nature a doués d'une imagination brillante, mais dont le développement n'a eu lieu qu'à un âge où l'on ne peut plus se livrer aux élémens de l'art ; d'autres, placés loin des maîtres, n'ont pu profiter de bonnes leçons ; d'autres ont appris les règles de l'harmonie dans des livres remplis d'erreurs ; animés

par le feu de l'inspiration, ils n'ont pas cru devoir condamner leur muse au silence, parce qu'elle était simple et sans instruction. De là viennent ces productions mélodieuses et irrégulières, dans lesquelles les vices d'ordonnance se mêlent aux fautes de composition. On dira que le goût et une oreille juste peuvent suppléer à la science : on se trompe. Le musicien de la nature se contentera de charmer; c'est déjà beaucoup, cependant cela ne peut suffire. Il ignore les mystères de l'harmonie qui fournissent les moyens de donner du mordant aux compositions, et de l'ordre aux motifs.

Se servira-t-il des dissonnances? elles lui semblent d'une extrême dureté, parce qu'il ne sait pas les préparer. Sa plume timide n'ose rien hasarder, encore moins innover. Pour ne pas se lancer dans un labyrinthe inextricable, il marche toujours terre à terre, se traîne sur les pas de nos devanciers en n'employant que des modulations bien simples, des transitions triviales, les traits que l'on rencontre partout; et craignant d'offenser l'oreille par des sons heurtés, il passe d'un accord doux dans un autre plus doux encore. Mais, dira-t-on, si tous les accords sont flatteurs, la musique doit plaire, — ou endormir. L'harmoniste rejette souvent un accord, par cela seul qu'il serait trop agréable, la satiété

naissant de la redondance. Plusieurs quintes en mouvement direct sont un barbarisme musical : cette succession satisfait trop pleinement les sens, voilà pourquoi on la proscrit. Il faut ménager les effets par une variété piquante, et non pas affadir par la monotonie. Une crême bien faite est un mets excellent ; un dîner servi tout en crêmes serait un repas détestable.

L'harmoniste, réduit aux seules ressources de l'art, et dont l'imagination est stérile, ne fait que des ouvrages arides, dénués de chant et d'agrément. L'amateur qui ne cherche dans la musique qu'un amusement passager, et dont l'oreille se plaît à être caressée par des accords plus mélodieux que savans, repoussera avec raison des accens durs ou bizarres. Ces compositions seront cependant recueillies avec soin par les élèves, qui trouveront encore d'excellens exemples dans cette musique insipide ; elle sera considérée comme ouvrage élémentaire, solféges, études, et placée parmi les productions des bons auteurs classiques. Ne voyons-nous pas les jeunes peintres orner leurs ateliers de cartons charbonnés par d'habiles dessinateurs qui n'ont jamais su peindre ? Ces essais hardis, ces contours vigoureusement tracés, quoique dépouillés de toute espèce de charme, excitent l'admiration des connaisseurs, tandis que le vulgaire ne man-

quera pas de donner la préférence à un détestable pastiche dont le coloris sera frais et brillant.

Ce n'est pas tout de posséder à fond l'harmonie et la composition, le contrepoint et la fugue, et d'être enfin un puits de science ; il faut encore une imagination féconde pour créer, et un goût pur qui dicte l'emploi de cette science qui a coûté tant de soins et de veilles, pour ne s'en servir qu'avec discernement et ne point déployer mal à propos les ressources de l'art, lorsqu'il s'agit d'une *barcarole* ou d'un *duettino*. Réservez pour nos temples ce luxe d'effets, ces richesses harmoniques et toutes les combinaisons du contrepoint. Un dessin grandiose dans son ensemble, et dont les détails, extrêmement variés, offrent des marches serrées, des figures symétriques, des imitations régulières, des périodes arrondies, convient parfaitement à un *Magnificat,* à un *Benedictus.* Dans ces cantiques majestueux, la science musicale peut se montrer à découvert : la pompe des cérémonies religieuses, le respect qu'inspirent les lieux où l'on exécute ces compositions, demandent qu'elles soient traitées dans un style auguste et sévère.

A la scène il faut plaire et toucher. Le jeune musicien qui se destine à cette carrière, doit considérer avant tout que la science qui, dans une messe, une symphonie, étale tout son faste,

et sait quelquefois déguiser la pauvreté de l'invention, ne peut se présenter au théâtre qu'à la faveur d'un chant plein de vérité, de franchise et de charme, spirituel, original et même populaire.

Que les paroles étant le guide des écoutans pour l'intelligence du drame, il est essentiel que le chant instrumental et les accompagnemens soient disposés de manière à les laisser entendre librement.

Que ses chants étant unis à une action, doivent marcher rapidement comme elle et renforcer l'expression dramatique au lieu de l'affaiblir par de trop grands développemens.

Que la science ayant peu d'occasions de paraître en première ligne dans un œuvre plein de séduction, le compositeur doit s'en servir plus souvent pour épurer son dessin et ses masses en retranchant les parties surabondantes et parasites, les ornemens inutiles, que pour surcharger le discours musical, sous prétexte de renforcer les effets.

Que, dans la foule qui remplit une salle de spectacle, il est bien peu d'amateurs éclairés. Le plus grand nombre des habitués de l'Opéra aiment la musique sans l'avoir étudiée, l'entendent avec plaisir et livrent leurs âmes aux douces émotions qu'elle fait éprouver sans se rendre compte des causes qui les produisent.

Ils voudraient en vain se défendre de quelques distractions bien pardonnables à des hommes qui, pour la plupart, ne saisissent pas toutes les beautés de la mélodie et ne deviendront capables de la goûter que lorsqu'un plus grand exercice leur aura formé l'oreille et le goût. Il faut pourtant plaire à cette multitude sensible et sans doctrine, à cet auditoire distrait et frivole; et ce n'est qu'après avoir excité en lui ce frémissement d'approbation, ces transports unanimes, ce délire universel, marques certaines du succès le plus flatteur, qu'il sera permis au jeune virtuose d'interroger les maîtres habiles pour trouver dans leurs applaudissemens le complément de son triomphe.

Que les compositions devant être chantées de mémoire par des comédiens fortement occupés de leurs rôles, des passions qu'ils ont à exprimer, du jeu de la scène, des poses du corps et de ses divers exercices, une musique embrouillée quoique d'un beau travail, ne donnerait que des résultats confus, bizarres et déplaisans; car il faut être exécuté pour être compris, et l'opéra le plus sublime, mal rendu, n'est qu'un burlesque charivari : il convient donc d'apporter la simplicité et surtout la plus grande clarté dans un ouvrage destiné au théâtre.

Empruntons une page à M. Choron. « Je prie

« le lecteur de remarquer que si je recommande « la clarté et la simplicité dans les compositions « scéniques, je suis cependant bien loin d'ap- « prouver cette facture molle et incorrecte dont « on ne voit que trop d'exemples, et que rien à « mon avis ne peut excuser. Les qualités que je « viens d'exiger n'excluent ni l'originalité, ni la « correction, ni même l'élégance. Il y a mieux, « rien n'empèche le compositeur de mettre dans « ses accompagnemens tout ce qu'il est ca- « pable d'employer de science et de richesses, « en ayant soin cependant de ne pas gâter son « chant; car la position de l'orchestre est toute « différente de celle des acteurs. Outre que l'on « n'y est point admis sans avoir fait preuve de « talent, les artistes n'y sont point astreints à « exécuter de mémoire; et pour peu qu'ils aient « d'intelligence et surtout d'attention, on peut « espérer d'obtenir les effets que l'on a voulu « produire. C'est de cette manière qu'ont tra- « vaillé plusieurs auteurs modernes, tels que « Gluck, Haydn et surtout Mozart. Personne n'y « a mieux réussi que ce dernier, qui, à des « chants pleins de grâce, d'expression et presque « toujours faciles quoiqu'originaux, a su réunir « des accompagnemens riches de travail et « d'effet, en sorte qu'il plaît également aux « simples amateurs et aux savans qu'il charme

« ou qu'il étonne, et que ses ouvrages ser-
« vent également pour l'agrément ou pour l'é-
« tude. »

Rien ne peut suppléer à l'instruction : et parce qu'elle sait se couvrir du voile de l'amabilité, croyez-vous qu'elle ne prête pas son précieux secours à l'homme de génie? Le roman est le pont aux ânes de la littérature : voyez ce qu'il est devenu entre les mains de Voltaire ; Candide est un badinage spirituel et malin, et ce badinage n'a pu sortir que d'une tête remplie d'une multitude d'idées acquises. On retrouve la touche de Michel-Ange et de Raphaël dans le moindre croquis.

Comparez les couplets de la *Flûte enchantée* avec les refrains de nos vaudevilles. Comparez les romances dont on infecte la capitale avec celles de Méhul, de Dalayrac, de M. Boïeldieu, et jugez de l'empire de la science sur l'imagination livrée à ses propres forces, puisque celle-ci ne peut pas même la singer dans les bagatelles les plus futiles.

L'harmoniste exercé, prévoyant les effets, se jouant avec les difficultés, met tous ses soins à cacher sous une élocution pleine d'agrémens les ressorts qu'il fait agir, et la plus douce mélodie prête ses charmes à des accords savans. Il est cependant des cas où il lui est permis, où même

l'on exige impérieusement qu'il produise avec éclat les ressources de l'art. L'ouverture d'un opéra, les marches, les chœurs religieux, les entr'actes, les péroraisons des finales, les imitations figurées répandues dans les morceaux de facture, doivent être traités savamment.

Toutes les fois que la situation demande l'emploi d'un air connu, d'un refrain qui court les rues, l'auteur, craignant qu'on ne lui reproche d'en être quitte à trop bon marché en mettant à profit l'œuvre d'un autre, compose ordinairement un morceau d'école avec ce sujet donné, et l'embellit des fleurs du contrepoint. Nous citerons, comme un chef-d'œuvre de ce genre, l'introduction de l'ouverture de *l'Hôtellerie Portugaise*, où l'air des Folies d'Espagne est admirablement travaillé. Dalayrac a placé celui des Sauvages de Rameau dans l'ouverture d'*Azémia*, et M. Berton le canon si connu de *Grégoire est mort*, dans celle du *Grand Deuil;* Méhul s'est servi de fanfares anciennes pour la *Chasse du Jeune Henri;* l'air de *Vive Henri IV*, la romance de *Charmante Gabrielle*, ont paru successivement dans *la Bataille d'Ivry*, *Gabrielle d'Estrées*, *les Héritiers Michau*, *le Bouquet au Roi*, *l'Heureux Retour*, *le Roi et la Ligue*, et toujours avec de nouveaux contrepoints. Le compositeur doit justifier ces emprunts par de beaux dessins harmoniques;

c'est une espèce de défi qu'il se fait à lui-même, il doit s'en tirer avec honneur.

Nous l'avons déjà dit, il n'est point d'ouvrage parfait s'il ne réunit la force harmonique aux agrémens de la mélodie ; nous possédons assez de chefs-d'œuvre pour prouver que ces deux parties de la musique peuvent se trouver souvent réunies.

On a proposé bien des fois cette question : Lequel est préférable, du compositeur uniquement harmoniste, ou de celui qui ne possède que le don de la mélodie ? Essayons de la résoudre.

Supposons que deux auteurs, dont l'un a l'harmonie, l'autre la mélodie en partage, composent, chacun de leur côté, pendant une, deux, trois années, toute leur vie, si l'on veut, et qu'après ce temps on présente leurs productions à des artistes capables de les juger.

Le musicien de la nature aura trouvé du chant quelquefois noble, et bien souvent trivial; et, comme l'art ne pouvait lui montrer la bonne route, il se sera constamment égaré : il est démontré qu'il ne peut pas faire bien.

L'harmoniste, après avoir ajusté d'arides solféges, des marches scholastiques, du fatras pédantesque, a eu un moment d'inspiration, un éclair de génie qui lui a fait écrire trois pages ex-

cellentes : c'est peu dans une ou deux années; ce sera beaucoup si, avec ce petit chef-d'œuvre où une savante harmonie s'unit à la mélodie la plus aimable, aux périodes les mieux ajustées, il écrase et fait rentrer dans le néant les œuvres informes, les mélodies brutes de son rival (1).

Le jeune guerrier qui signale son début par une belle action, reçoit la même récompense que son compagnon d'armes blanchi sous le harnais ; et dans les arts, la somme de la gloire ne s'établit pas d'après les calculs de l'arithmétique: il suffit de montrer une fois ce que l'on peut faire. Une seule pièce a placé Gresset et Piron au rang de nos meilleurs comiques; Chapelle, par un opuscule plein d'esprit, a survécu à bien des fabricateurs de volumes ; on parle encore de Saint-Aulaire : qu'avons-nous de lui ? un quatrain.

Si, par un de ces malheurs que l'on ne doit plus craindre depuis l'invention de l'imprimerie, *Rodogune* ou *Cinna* parvenaient seuls à

(1) Comparons ces deux compositeurs à deux personnes, dont l'une aurait une voix superbe et ne saurait pas s'en servir, tandis que l'autre, en possédant tous les agrémens du chant, pourrait à peine se faire entendre : j'ai assez bonne opinion de nos amateurs de musique, pour croire qu'ils donneraient la préférence à la dernière.

nos neveux, pensez-vous que l'auteur de tant de merveilles, le grand Corneille fût moins grand à leurs yeux? Au contraire, on admirerait d'autant plus ce génie sublime, qu'on ne pourrait point mesurer son talent en descendant l'échelle qui l'a conduit au sommet du Parnasse, et dont l'extrémité le rattache à l'humaine faiblesse. La fécondité d'un auteur multiplie nos jouissances, sans ajouter beaucoup à sa réputation : il faut arriver au but, ne fît-on que le toucher un instant. Sans peupler nos musées et nos jardins des productions de son ciseau hardi, qu'un jeune émule de Phidias rende au Laocoon le bras qu'il a perdu, je lui promets l'immortalité; son nom va s'unir glorieusement à ceux de Polydore et d'Agésandre.

Le théâtre est le pays des illusions; tout s'y trouve disposé pour charmer le cœur; et si l'on parvient à s'en rendre maître par des récits pleins d'intérêt, des situations touchantes, il sera bien facile d'obtenir une entière indulgence pour quelques erreurs. Les vers les plus durs et les plus incorrects passent à la faveur des sentimens qu'ils expriment et l'adresse du déclamateur en déguise souvent les défauts. L'œil ébloui, fasciné par des tableaux riches et variés, contemple les masses, et ne s'arrête point aux détails; avec du blanc et du rouge, l'ingénue de cinquante ans

peut nous faire croire qu'elle est encore dans son printemps. L'œil se laisse tromper : l'oreille serait-elle plus subtile et plus délicate ? Tant que les compositions n'offriront que des négligences pardonnables, les écoutans pardonneront, surtout si elles sont rachetées par des beautés d'invention que l'on ne saurait contester.

Le musicien paraît sur la scène avec tant d'avantages, qu'il faut réellement qu'il n'ait aucune espèce de talent pour y échouer; et voilà pourquoi c'est la seule carrière ouverte à ceux qui n'ont pas fait de bonnes études. Soutenus par un poëme plein d'esprit et de gaîté, ils occupent pendant quelque temps le public, et parviennent même, à l'aide des journaux, à se faire une sorte de réputation parmi la multitude ignorante.

Tel compositeur de cette force est à sa sixième messe, à sa vingtième symphonie, à son trentième quatuor, et n'a pu se faire remarquer: il a beau fabriquer, tout reste dans l'oubli; et si la fortune l'a comblé de ses faveurs, un aveugle amour-propre l'entraînera à dissiper son patrimoine pour payer ses éditeurs. En voici la raison : dans la musique de pupitre, le mérite se montre tout nu; ces sortes d'ouvrages arrivent droit aux connaisseurs éclairés sans être offerts au vulgaire; point de faux brillans qui en impo-

sent, point d'officieux soutiens. Vous avez à la scène une armée qui combat pour vous et qui vous surpasse peut-être en tactique et en génie; mais au concert et à l'église, c'est un duel corps à corps, et il faut nécessairement payer de sa personne.

Les représentations scéniques ont pour nous un attrait si puissant, que les sentimens, les pensées, les passions l'emportent quelquefois sur l'exécution et le style. On veut être touché, n'importe comment. Un poëme épique, une ode, une épître, un sonnet, écrits de la même manière que *Timocrate*, le *Siége de Calais*, le *Philinte* de Molière, *Richard Cœur-de-Lion*, et *la Mélomanie*, en auraient-ils imposé un seul instant au public? Le musicien dramatique réussit à se faire connaître, le parterre proclame son nom, les affiches l'annoncent avec pompe, les journalistes l'exaltent: et qu'arrive-t-il enfin? que les maîtres habiles, les connaisseurs, véritables dispensateurs de la gloire, refusent le titre de compositeur au faiseur d'opéras. En effet, je crois bien que l'on pourrait publier vingt œuvres de la force de telle ou telle de nos *opérettes* favorites et ne point passer pour compositeur.

Tel musicien nous a laissé trente ou quarante partitions; il en eût écrit vingt encore sans nous

donner une page de bonne musique. Avec de l'esprit, du goût, du chant, de la grâce et de la vérité, on peut fort bien être applaudi à Feydeau et sifflé par l'Europe musicale. Dans la carrière de l'Opéra-Comique, on voit se suivre à la file ces fabricateurs de musique faible d'harmonie, d'une ordonnance vicieuse, et qui n'a d'autre mérite que la mélodie. Le prestige de la scène, la gaîté d'une intrigue amusante, un rôle brillant pour l'acteur à la mode, l'éclat des décorations et des costumes, et surtout un parterre dès long-temps accoutumé aux *flons flons*, et qui trouve plus de plaisir à entendre un pont-neuf que le plus beau finale, favorisent singulièrement le musicien. Aussi n'est-on pas surpris de voir tout Paris courir à des pauvretés indignes de la critique; le connaisseur lui-même ne résiste pas toujours à tant de séductions. Tel opéra dont on ne peut examiner la partition sans sourire de pitié, fait un effet surprenant à la scène; un chant naturel et plein d'agrément finit toujours par entraîner, des fautes fugitives se dérobent à l'esprit fortement attaché, et l'on est très-surpris d'avoir applaudi l'auteur que l'on avait critiqué d'abord. Mais

Arrachez ces bandeaux, ces voiles imposteurs,

enlevez à la coquette son fard et son demi-jour,

et nous verrons ce qui lui restera de ses charmes. Faites entendre dans nos concerts ces accords tant de fois applaudis au théâtre ; la musique y paraît avec d'autant plus d'éclat qu'elle est privée de tout secours étranger : ses triomphes sont sans reproches comme ses chutes sans excuse.

On se garde bien de faire cette épreuve qui serait un vrai scandale et la honte de nos fabricateurs d'opérettes. Handel, Leo, Jomelli, Durante, Marcello, Sarti, Piccini, Cimarosa, Paër, Gluck, Haydn, Winter, Mozart, Gossec, Méhul, Cherubini, Catel, Berton, Boïeldieu, etc., voilà les virtuoses dont on exécute les œuvres sublimes dans le temple de l'harmonie ; voilà les noms que les programmes reproduisent constamment à nos yeux.

Or maintenant, messieurs les beaux-esprits, qui affirmez avec une emphase comique que la science est, en musique, un frivole avantage, je vous demanderai ce que l'on doit penser des compositions que vous admirez tant, si, par une sage prévoyance, vous les bannissez des lieux où leur mérite pourrait se montrer dans tout son jour, et ne les offrez jamais sans les précieux accessoires qui en font valoir les beautés et en déguisent si bien les défauts.

Vous n'oseriez risquer dans un concert les ouvertures, les airs, les chœurs de tel ou tel de vos

chefs-d'œuvre favoris, et l'on ne cesse d'y applaudir les fragmens de ces opéras que vous critiquez avec l'entêtement de l'ignorance.

Une opérette réussit ; on la chante au théâtre et quelquefois dans les rues ; le ménétrier en adopte les refrains et n'a pas grande peine à les façonner en contredanses. Tombe-t-elle ? tout est délaissé, oublié, détruit, anéanti.

Je ne dirai rien des succès de nos grands compositeurs : on sait quel enthousiasme *Iphigénie*, *Didon*, *Euphrosine*, *les Deux Journées*, etc., ont excité ; je parlerai seulement des échecs qu'ils ont éprouvés, si l'on peut appeler ainsi des triomphes peut-être plus flatteurs qu'une complète réussite. Entraînés par les vices du poëme, *Echo et Narcisse*, *Démophoon*, *Lodoïska*, *le Jeune Henri*, *l'Hôtellerie Portugaise*, ont été sifflés, ou abandonnés après quelques représentations; mais le parterre, craignant que l'on n'interprétât mal sa rigueur, a déjà désigné l'auteur des paroles ; et prodiguant au musicien un hommage consolateur, il demande à grands cris qu'on lui redise ces chants sublimes, ces admirables symphonies, glorieux débris échappés au naufrage. Les ouvertures de *Démophoon*, du *Jeune Henri*, de *l'Hôtellerie Portugaise*, les chœurs d'*Echo et Narcisse*, de *Lodoïska*, de *Timoléon*, les airs de *Phrosine et Mélidore*, de *Bion*, d'*Epicure*, ont sur-

vécu aux pièces dont ils faisaient partie, et sont devenus les plus précieux ornemens de nos concerts.

Les ouvrages bien écrits seront les seuls qui passeront à la postérité. On peut appliquer à notre art ce que Buffon a dit de l'éloquence : « La multitude des connaissances, la singularité « des faits, la nouveauté même des découvertes, « ne sont pas de sûrs garans de l'immortalité; si « les ouvrages qui les contiennent ne roulent « que sur de petits objets, s'ils sont écrits sans « goût, sans noblesse et sans génie, ils périront, « parce que les connaissances, les faits, et les « découvertes s'enlèvent aisément, se trans- « portent et gagnent même à être mis en œu- « vre par des mains plus habiles. Ces choses « sont hors de l'homme, LE STYLE EST L'HOMME « MÊME : le style ne peut donc ni s'enlever, ni « se transporter, ni s'altérer; s'il est élevé, no- « ble, sublime, l'auteur sera également admiré « dans tous les temps : car il n'y a que la vérité « qui soit durable et même éternelle........

« La véritable éloquence suppose l'exercice « du génie et la culture de l'esprit; elle est bien « différente de cette facilité naturelle de parler, « qui n'est qu'un talent, une qualité accordée à « tous ceux dont les passions sont fortes, les or- « ganes souples et l'imagination prompte. Ces

« hommes sentent vivement, s'affectent de mê-
« me, le marquent fortement au dehors ; et,
« par une impression purement mécanique, ils
« transmettent aux autres leur enthousiasme et
« leurs affections. C'est le corps qui parle au
« corps ; tous les mouvemens, tous les signes
« concourent également. Que faut-il pour émou-
« voir la multitude et l'entraîner? que faut-il pour
« ébranler la plupart des autres hommes et les
« persuader? un ton véhément et pathétique,
« des gestes expressifs et fréquens, des paroles
« rapides et sonnantes. Mais pour le petit nom-
« bre de ceux dont la tête est ferme, le goût dé-
« licat et le sens exquis, et qui comptent pour
« peu le ton, les gestes et le vain son des mots,
« IL FAUT DES CHOSES, DES PENSÉES, DES RAI-
« SONS ; IL FAUT SAVOIR LES PRÉSENTER, LES
« NUANCER, LES ORDONNER : IL NE SUFFIT PAS
« DE FRAPPER L'OREILLE ET D'OCCUPER LES
« YEUX, IL FAUT AGIR SUR L'AME, ET TOUCHER
« LE CŒUR EN PARLANT A L'ESPRIT. »

Les principes sont établis sur des bases inébranlables ; les raisonnemens des journalistes et les sophismes des demi-savans n'en triompheront jamais. Grétry, l'un des plus beaux génies qui aient brillé sur l'horizon musical, voyant que la nouvelle école se détachait de lui, écrivit trois volumes pour faire l'apologie de ses opé-

ras : qu'a-t-il prouvé? qu'il convenait de tous les défauts qu'on lui reprochait, en prenant tant de soin de s'en défendre.

Voici ce qu'il dit au sujet des fautes d'harmonie : « Je sais que j'en fais quelquefois, mais « je veux les faire.

« Qu'on dise qu'un écrivain ne parle pas sa « langue, lorsque ses phrases sont entortillées, « et qu'il se sert d'expressions impropres ; mais « celui qui crée un mot pour rendre son idée, « a raison : nulle expression, à son gré, ne « peut remplacer celle qu'il s'est permise.

« Il en est de même quand on se permet un « accord ou une combinaison de sons peu ou « point usité : c'est à la sensibilité à juger son « effet, respectivement à la situation où elle est « employée ; c'est à la théorie à la consacrer en« suite comme règle. Le sentiment rejette mille « fois ce que la docte combinaison des sons « veut lui donner comme une découverte ; mais « jamais la règle ne s'est trouvée en défaut, lors« que la vérité d'expression a forcé le compo« siteur à étendre les limites des combinai« sons (1). »

Je ne partage pas l'opinion de Grétry à ce sujet. Lorsqu'il s'agit d'un effet extraordinaire,

(1) *Essais sur la Musique*, tom. I, pag. 204.

et qu'il faut donner à l'âme une secousse terrible, tout est permis. Gluck a placé le *sol bémol* sur le *fa dièze* (1) dans les cris des Furies; MM. Catel et Berton n'ont pas craint de faire succéder les quintes les unes aux autres dans le Pas des Scythes de *Sémiramis* et l'ouverture du *Délire;* et Martini a réuni les sons les plus hétérogènes, pour déchirer l'oreille au moment où Sapho se précipite dans la mer. Voilà des licences audacieuses! voilà des fautes de maître, et qu'on a bien voulu faire! Grétry peut en dire autant des quintes placées dans l'air de *Barbebleue.* Les raisons qu'il donne sont excellentes; mais comment se fait-il que ces licences, ces fautes qu'il a bien voulu faire pour obtenir un

(1) Oserai-je avouer que je n'ai jamais senti la différence du *sol bémol* au *fa dièze* dans le *Non* des furies? L'effet terrible qu'il produit n'est dû qu'à la dissonnance de septième diminuée. Cette différence est tout-à-fait chimérique : quoi qu'en dise Rousseau, elle n'existe que sur le papier. Pour la rendre sensible à l'oreille, il fallait opposer les instrumens aux instrumens, et non les voix à l'orchestre. Faites attaquer vigoureusement le *mi* (*fa dièze*) par des cors et des trompettes en *ré*, et que le *sol bémol* des violons résonne en même temps, le déchirement sera épouvantable; mais tant que l'une des parties divergentes sera confiée aux voix, on n'entendra que l'unisson. Si le premier *Non* était discordant, ce qui peut absolument arriver, le second ne le sera plus; les chanteurs auront pris le ton de l'orchestre, et rien ne pourra les en éloigner.

Nous reviendrons sur ce sujet dans l'examen critique de l'opéra d'*Orphée*.

résultat désagréable, une harmonie dure et barbare (et il est bon de *faire* observer que toute infraction des règles donne des accords de cette nature), comment se fait-il que ces mêmes fautes se rencontrent aussi dans les morceaux les plus suaves de *Sylvain*, de *Zémire et Azor*, d'*Anacréon?* Le motif chanté par Sander, dans le trio du Tableau Magique est d'une belle expression. Pourquoi reproduire cette mélodie sous le chant de deux filles, qui n'est point disposé pour la recevoir, et qui demandait la pédale pour servir de base à des sixtes harmonieuses? Ce sont là des fautes; mais je doute qu'il ait voulu les faire : rien ne saurait les justifier.

Son goût pour la simplicité lui a fait négliger souvent la partie de l'orchestre. C'est justement lorsqu'on veut être simple qu'il faut la soigner davantage. Quand on écrit pour une foule d'instrumens, on est toujours à temps de remplir les vides et de placer la note oubliée dans un premier dessin. Le basson ou le cor viennent compléter l'accord, tandis qu'un accompagnement au quatuor, à trois, à deux parties, offrent une harmonie entière dans le cadre le plus resserré. Au reste, les connaisseurs n'ont pas besoin qu'on les prévienne sur les intentions que les compositeurs ont eues en se livrant à telle ou telle licence : ils ont bientôt distingué les fautes vo-

lontaires du maître, des bévues de l'écolier. Il ne faut pas être bien savant pour cela, et les argumens de Grétry n'en imposent qu'à ceux qui n'y entendent rien.

Il m'en coûte d'avoir à combattre sans cesse dans le cours de cet ouvrage les opinions d'un illustre musicien que j'aime et que j'admire; mais malheureusement ses écrits renferment une infinité de séduisantes erreurs que les demi-savans adoptent en aveugles. C'est un rempart derrière lequel ils se retranchent : il faut bien le renverser pour arriver jusqu'à eux. Poursuivons.

« Je ne dissimulerai pas que souvent en écou-
« tant des compositions plus fournies, plus
« pleines d'harmonie que les miennes, j'ai re-
« gretté de n'en avoir pas fait un plus grand em-
« ploi dans mes premiers ouvrages.... Il me serait
« aisé d'augmenter le travail de la quinte et du
« basson; cependant, et je ne sais pas pourquoi,
« je n'en suis pas tenté. Si, après moi, mes
« ouvrages restent aux répertoires des théâtres
« lyriques, quelque compositeur s'en chargera
« peut-être. »

Grétry reconnaît que ses accompagnemens sont trop simples. Est-il de bonne foi? Ses raisonnemens, plus ingénieux que justes, tendent à abaisser le nouveau style de nos compositeurs dont il craint la domination et à sou-

tenir le sien dont il sent toute la faiblesse. Il abandonne ses opéras à ses successeurs qu'il engage même à les retoucher; cette précaution, fort adroite sans doute, tombe d'elle-même dès que l'on sait qu'un œuvre de musique ne peut point être corrigé, et Grétry avait trop d'esprit pour l'ignorer. Le dessin général, la distribution des effets, l'enchaînement des parties, l'ordonnance des motifs, tout cela s'y oppose : nous allons en donner la preuve.

On appelle *motif*, l'idée que le compositeur place en première ligne et avec laquelle il forme le dessin de son morceau de musique, le trait de chant placé sous ces vers :

Mes chères sœurs, laissez-moi faire,
Coradin sera mon époux.

Est le principal motif du premier finale d'*Euphrosine*.

Le grand art du compositeur est de tirer parti de son motif. Il le présente d'abord avec simplicité, le quitte un instant pour le ramener ensuite avec quelques variétés dans les parties accessoires. Il l'éloigne encore : mais la lutte brillante qu'il établit dans l'orchestre où chaque instrument répète tour à tour des traits qui, sans être le motif, sont pris dans ses élémens, ont le même rhythme et les mêmes tours, nous occupent

de l'objet principal pendant son absence, et font désirer vivement son retour. Si des modulations hardies, des marches serrées tourmentent l'oreille, une heureuse transition prête de nouveaux charmes à la mélodie qui leur succède. Toujours présent à l'imagination, le motif que plusieurs cadences évitées ont enlevé au moment où l'on était prêt à le saisir, arrive enfin avec la plus belle parure et suivi d'un cortége pompeux; une basse élégante et figurée, de riches accompagnemens, les fleurs du contrepoint, les sons argentins des instrumens à vent employés avec moins de retenue, le mouvement resserré, tout cela augmente la force musicale, presse le rhythme, et précipite vers son dénouement cette brillante péroraison.

Le précepte qui veut que l'action soit une et que l'intérêt se porte toujours sur le même objet, s'applique parfaitement aux compositions musicales. Tous les personnages d'un drame sont groupés autour de l'acteur principal, ils n'agissent que pour lui ou d'après ses impulsions. Tel est le motif en musique: il forme à lui seul toute une symphonie, et si les modulations sont préparées avec art, si d'heureux changemens dans l'harmonie lui donnent de la variété dans ses retours, si la gradation des demi-teintes précède les grands effets, on ne doit pas

craindre que les répétitions du motif fatiguent les écoutans, on l'entendra toujours avec un nouveau plaisir. L'ouverture d'*Iphigénie*, celles de *Démophoon* et de *la Flûte enchantée*, les symphonies d'Haydn, les trios de *Figaro*, ceux de *l'Hôtellerie Portugaise*, des *Artistes par occasion*, de *Montenero*, et une infinité d'autres morceaux de scène sont composés avec un petit nombre de motifs; quelquefois même il n'y en a qu'un seul, mais l'habileté du maître a su les multiplier à l'infini. Quelle unité dans la marche de ces compositions! Tout se lie au sujet, rien d'étrangèr ou d'incohérent dans ce discours: c'est une chaîne dont on ne saurait enlever un anneau sans la détruire. Il n'appartient qu'à l'homme de génie, au musicien savant, d'accomplir cet œuvre admirable autant que difficile.

Cette règle, qui veut que l'on conserve l'unité de motifs dans une composition, n'est pas sans exception. Par exemple, si un air ou une symphonie offre une suite d'images variées, le musicien doit nécessairement avoir recours à différentes mélodies pour se conformer au dessin du poëte.

> De tous les pays, pour vous plaire,
> Je saurai prendre tour à tour
> Les goûts et le caractère.

Ne faut-il pas que la musique prenne aussi

tour-à-tour le caractère français, espagnol, écossais, allemand, anglais?

L'ouverture du *Jeune Henri* représente toutes les circonstances qui se rencontrent dans une chasse depuis la quête jusqu'à la curée. Le musicien, qui a commencé par peindre le lever de l'aurore, appelle ses chasseurs, les réunit, leur fait découvrir le cerf, et galoppe avec eux jusqu'au moment où la bête, que l'on a perdue et retrouvée, se rend enfin. Le coup de timbale imitant le coup de feu annonce qu'elle est frappée à mort; de douloureux accens se font entendre et sont bientôt suivis du chant de victoire *halali! halali! halali!* que tous les instrumens à vent entonnent à pleine embouchure. On sait que les airs sonnés par la trompe doivent changer selon que la situation de la chasse l'exige. Méhul ne pouvait pas se borner à un ou deux motifs principaux sans faire un contre-sens. Il a donc réglé, en homme d'esprit, l'ordonnance de ses mélodies sur celle du tableau qu'il avait à peindre, et a su donner la vie à ses images musicales, en imitant plus ou moins fidèlement les divers appels de chasse qu'un long usage a consacrés.

Les airs qui, par leur nature, sont destinés à recevoir un grand nombre de motifs, demandent à être conduits avec un art infini pour que

tant d'idées disparates ne choquent pas l'oreille en reproduisant la frivole variété du pot-pourri. Un compositeur doit être avare de ces morceaux. Ils plaisent quelquefois parce qu'on en rencontre très-rarement, tandis qu'on ne se lasse jamais d'entendre une pensée ingénieuse, un beau motif, lorsqu'il est mis en œuvre par une main habile.

La pensée est comme un don céleste ;
Je la réserve à mes vrais favoris.
. . . .
Un maladroit quelquefois la rencontre;
Mais il la gâte , ou la laisse échapper.
L'esprit, le goût, l'habileté se montre
Dans le talent de la développer.
D'un dessin pur l'unité variée ,
Un tour facile, élégant , arrondi ,
Un essor libre et sagement hardi ,
Et la nature avec l'art mariée ;
Voilà le chant par les dieux applaudi (1).

Celui qui ne connaît pas à fond les mystères de l'harmonie ne donnera jamais à ses compositions cette perfection et cette précieuse unité qui ajoute tant à leur force et à leurs agrémens. Si la nature l'a doué du don de créer, les idées se présenteront en foule à son imagination, il en choisira une pour le début ; faudra-t-il poursuivre ? il en placera une nouvelle et d'autres

(1) *Polymnie*, chant II ; par MARMONTEL.

encore. Les modulations pourraient l'embarrasser, il se contente d'arriver sur la dominante, et se tire bravement d'affaire avec un solo de flûte ou de clarinette. Les motifs se suivent à la file, liés seulement par quelques lieux communs de la plus grande trivialité. Ce musicien nous a pourtant donné du chant : mais à quoi sert le chant s'il ne dit rien à l'âme ni à l'esprit, et s'il n'a point dans ses accessoires cette unité qui attache et qui fait ressortir le sujet principal? Divisez cette composition en plusieurs parts, chacune fera un tout. Voulez-vous une plus belle preuve de l'incohérence qui y règne? Rien de plus insignifiant qu'une telle musique : on pourrait lui appliquer le mot de Fontenelle : *Sonate, que me veux-tu?* La monotonie est peut-être moins à redouter qu'une fatigante variété. Entamer plusieurs discours sans en terminer aucun, c'est perdre son temps à parler pour ne rien dire.

Voilà le défaut essentiel de nos opéras-comiques faibles d'harmonie : on ne pourra jamais les corriger; il faudrait pour cela renverser l'édifice de fond en comble, afin de le relever ensuite avec les mêmes matériaux, et sur de nouveaux dessins : les pierres en sont belles, les marbres bien choisis, les topazes et les émeraudes ont un éclat éblouissant : mais l'ouvrier,

possesseur de tant de richesses n'a point su les mettre en œuvre; on lui demandait une mosaïque, il a fait un damier. Tel l'avocat inhabile se borne à lire froidement les articles du Code, au lieu de les analyser dans un discours où ces divers moyens, se succédant les uns aux autres pour se réunir et former un rempart inattaquable, seraient embellis des charmes de l'éloquence et soutenus par la vigueur des argumens.

Un bon harmoniste ferait disparaître en un jour toutes les fautes de telle ou telle partition. Il pourrait même former de nouveaux accompagnemens en suivant les rhythmes du compositeur. Mais que nous importe ce changement s'il laisse les vices d'ordonnance, les modulations plates et communes, les tours surannés, les répétitions fastidieuses, les phrases irrégulières et l'incohérence des motifs.

Je suppose qu'un virtuose veuille retoucher l'ouverture de *Panurge*, dont les mélodies sont si belles et si mal ajustées. Il remarquera d'abord que ce morceau commence par une phrase de quatre mesures, avec repos à la seconde et à la quatrième, ce qui forme une demande et une réponse parfaitement symétriques. Cette phrase est d'un caractère noble, son rhythme est marqué, son effet brillant; elle est destinée à servir de motif principal, nous allons par conséquent

la voir reparaître plusieurs fois pendant le cours de l'ouverture. Point du tout, Grétry se contente de nous la redonner une seule fois à l'entrée de sa seconde partie, et néglige même de la rappeler dans la période confiée aux basses. Cette période superbe se traîne plutôt qu'elle ne marche, son premier repos s'effectuant sur la cinquième mesure. Le correcteur ne s'arrêtera-t-il pas à cette irrégularité? Ne cherchera-t-il pas à carrer la phrase, et à lui donner ainsi le caractère, le rhythme, la physionomie du motif principal? (*Fig.* 17.) Voudra-t-il se borner à reproduire trois fois la même période de basse sous les mêmes formes? Y laissera-t-il une sixte augmentée qu'on ne saurait supporter? Ne tâchera-t-il pas d'établir sur une plus solide base le trait que les violons exécutent en octaves et que la viole seule soutient? Le chant de cigale de cet instrument ne fatiguera-t-il pas son oreille? Et s'il prend la peine de rectifier l'ordonnance de l'édifice musical en présentant des mélodies sublimes avec une excellente harmonie, l'ouverture de *Panurge* appartiendra-t-elle toujours à Grétry? La même observation s'applique aux airs, aux duos, aux chœurs de ce maître célèbre. Harmonistes savans, ne touchez pas à l'œuvre de l'homme de génie, admirez ses beautés, et tâchez de supporter ses défauts. D'ailleurs, fe-

rait-on adopter ces variantes aux comédiens qui, à force de travaux et de veilles, ont fini par se mettre tant de rôles dans la tête, et qui, véritables machines, ignorent la plupart si c'est un *ré* ou un *mi* qu'ils vont attaquer.

Le nouveau style fait de grands progrès; les vieux radoteurs, las de redire leurs anathèmes tant de fois prononcés, et toujours en vain, commencent à se taire : la mort a enlevé Geoffroy, leur chef intrépide. On abandonne peu-à-peu les anciennes pièces, et on a raison. Nos pères ont dû applaudir *la Fée Urgèle*, et nous avons dû la siffler. Peut-être un jour des compositeurs, que de grandes réputations mettront à couvert des reproches de plagiat, puiseront dans ces œuvres informes, comme autrefois Molière s'empara des bonnes scènes et des traits remarquables de ses prédécesseurs. Ils doubleront nos jouissances en nous rendant de véritables beautés dégagées du fatras qui les entourait.

Nous ne finirons point ce chapitre, sans parler de ces prétendus compositeurs qui, n'ayant jamais ajusté une marche d'harmonie, et soutenus seulement par une aveugle présomption, osent mettre au jour des productions que le bon sens et le goût condamnent également. Ils ne s'aventurent point dans de grandes entreprises: une symphonie, une scène lyrique les effrayerait;

ce sont des romances, des rondeaux, des divertissemens, des fantaisies, des variations, des valses, des nocturnes, des marches militaires surtout, que leur cerveau stérilement fécond nous verse avec prodigalité. L'ouvrage est court, donc il est facile : belle conclusion! Une romance, une marche militaire ont un commencement, un milieu, une fin; et plus le dessin est resserré, plus les contours doivent en être purs et dégagés de ces lieux communs, de ce remplissage qui, dans un travail important, déguisent quelquefois la faiblesse. Il n'y a rien de petit dans les arts : tel quatrain de Voltaire a exigé plus de talent qu'une tirade de Mahomet; et l'on reconnaît aussi bien Mozart dans ses valses que dans ses symphonies. Paris fourmille de ces fabricateurs de romances, mais leurs productions éphémères sont la risée des connaisseurs; et si l'on adopte parfois quelques-unes de ces bagatelles, le goût se dirige toujours sur celles qui ont échappé à la plume d'un homme de mérite.

CHAPITRE VII.

DES EFFETS DE LA MUSIQUE.

L'HOMME est sensible à la musique ; elle n'agit pourtant sur ses organes qu'en raison des connaissances qu'il possède, ou des objets de comparaison déjà soumis à son jugement plus ou moins exercé. Dans l'enfance de l'art, des articulations irrégulières, formant une mélodie bien simple, ont suffi pour toucher l'âme, et porter son émotion jusqu'au ravissement. Il est naturel que, pendant une longue suite de siècles, la musique ait fait de grands progrès; mais le goût, qui peut seul nous éclairer sur nos jouissances, le goût a toujours suivi ces progrès. Les modèles, devenant plus parfaits d'âge en âge, étaient comparés aux chants connus depuis long-temps; et l'on n'a jamais abandonné un objet qu'à mesure qu'un autre plus accompli a mérité d'attirer les regards de l'artiste.

Cette marche, déjà bien lente, se trouvait encore entravée par les idées religieuses. La musique étant consacrée à la divinité, un novateur hardi qui aurait osé changer quelque chose aux anciens systèmes, eût été sévèrement puni. Terpandre et Timothée furent mis à l'amende pour avoir ajouté des cordes à la lyre. Voici le faux

raisonnement sur lequel se fondaient leurs juges : La musique produit des effets surprenans ; ses séductions, augmentant en raison de ses progrès, vont jeter les hommes dans un délire continuel. Les Grecs ont craint que la musique perfectionnée, en donnant de trop fortes émotions, ne portât trop loin les vices et les vertus. Mais notre cœur n'a qu'un certain nombre de cordes sensibles ; le chant le plus simple, une mélodie brute peut les faire vibrer ; la puissance de l'harmonie, le travail de l'artiste, viendront varier nos plaisirs, sans rendre l'impression plus grande ; et encore faut-il avoir suivi pas à pas les progrès de l'art pour sentir et apprécier ses effets. Notre musique vive, harmonieuse et passionnée n'eût été qu'un bruit confus pour des oreilles accoutumées au plain-chant des hymnes du Parthénon et des chœurs d'Euripide. La cour de Louis-le-Grand, que dis-je ! celle de son successeur, n'eût rien compris au chant de MM. Garat et Martin, de Mmes Duret et Branchu. Nous rions cependant de la psalmodie de ces temps-là et des airs qui ont fait la réputation des Boutelou, des Le Rochois, des Lemaure, des Géliotte.

Il faut bien se garder de rapprocher les extrêmes, en les privant de la chaîne intermédiaire qui les tient à un éloignement convenable. Le langage de Joinville et de nos vieux romanciers

semble n'avoir aucun rapport avec le style élégant et pur de Buffon, de Voltaire. Remontez l'échelle, Rabelais et Brantôme vous feront concevoir que le temps a pu produire peu à peu cette étonnante métamorphose. Les Turcs de ce siècle sont encore moins avancés en musique que les anciens Grecs ne l'étaient. En 1799, on crut les charmer, les ravir, en leur faisant entendre une symphonie excellente ; les virtuoses de l'armée française déployaient toutes les forces de l'harmonie devant un nombreux auditoire, quand, par hasard, une noce égyptienne vint à passer. O scandale ! ô honte ! le croirez-vous, émules des Mozart, des Cimarosa ? Attiré par un charme irrésistible, le peuple tourne subitement le dos à des musiciens dont il ignore le langage, et court se joindre à l'effroyable charivari.

Comme les chants nouvellement trouvés ont eu de grands rapports avec les anciens, on ne remarquait point de disparates choquantes ; l'art a fourni sa brillante carrière en excitant toujours les mêmes transports. Chez tous les peuples et à toutes les époques, on a cru entendre le beau par excellence. Les premiers essais, malgré leurs défauts, dissipant, pour la première fois, d'épaisses ténèbres, ont fait une sensation plus grande que les chefs-d'œuvre de l'art arrivant après des siècles de travaux et de gloire. Raphaël

et Le Titien n'ont jamais obtenu des honneurs comparables à ceux qu'avait reçus Cimabué, deux cents ans plutôt, dans la ville de Florence (1).

Qu'importent les moyens si l'on parvient à plaire et à séduire? En est-il de faibles sur une âme tout-à-fait neuve aux combinaisons des sons? Faisons une juste compensation de ce que l'art a gagné, et de ce que sa perfection nous a fait perdre en sensibilité, en accoutumant nos organes aux résultats que produit l'union de toutes les puissances harmoniques, et nous pourrons conclure que les effets de la musique ont été les mêmes dans tous les temps. Il en est de cet art comme de celui de la guerre : la valeur, la tactique, les moyens destructeurs ont d'abord épouvanté des peuples innocens et sauvages; mais l'expérience les a rassurés peu à peu. Une poignée d'Espagnols donna des fers au nouveau monde : six cent mille Européens ne feraient pas aujourd'hui sa conquête.

(1) Onde fu questa opera di tanta maraviglia ne popoli di quell' età, per non si essere veduto insino allora meglio, che di casa di Cimabue fu con molta festa, et con le trombe alla chiesa portata con solennissima processione, e egli per cio molto premiato e onorato. (Giorgio Vasari, *Vita di Cimabue.*)

Ronsard, Desportes, Benserade, ont joui, dans leur temps d'une plus grande célébrité, et ont obtenu de plus grandes compenses que Racine et J.-B. Rousseau dans le leur.

Je suis persuadé que la harpe antique et la lyre étaient de pauvres instrumens, et David et Terpandre de pauvres musiciens. J'ajoute foi pourtant à leurs miracles. Et pourquoi n'y croirai-je pas? L'aventure d'Orphée ne s'est-elle pas renouvelée presque de nos jours ? Les assassins désarmés par de mélodieux accens, laissant tomber leurs poignards aux pieds de Stradella, ne sont-ils pas une fidèle image des tigres et des lions apprivoisés par le chantre de la Thrace (1)? Ne craignons pas de nous tromper

(1) Alessandro Stradella, fameux chanteur et compositeur vénitien, florissait vers le milieu du dix-septième siècle. Sa vie présente un exemple frappant du pouvoir de l'harmonie, et en même temps un exemple terrible des excès de la vengeance.

Comme il fréquentait les maisons les plus distinguées de Venise, les amateurs de musique se disputaient l'avantage de recevoir ses leçons. Parmi ses élèves se trouvait une jeune dame d'une ancienne famille de Rome, nommée Hortensia, qui avait une intrigue galante avec un noble vénitien. Stradella en devint amoureux, et n'eut pas de peine à se faire préférer, par elle, à son rival : il l'enleva, et la conduisit à Rome, où ils se firent passer pour mariés. Le noble vénitien, furieux de cet enlèvement, mit sur leurs traces deux assassins qui, après les avoir cherchés inutilement dans quelques villes de l'Italie, découvrirent enfin le lieu de leur retraite, et arrivèrent un soir que Stradella donnait un oratorio dans l'église de Saint-Jean-de-Latran. Ces scélérats, résolus d'exécuter leur crime lorsqu'on sortirait de l'église, entrèrent pour entendre la musique, ou plutôt pour veiller sur leur victime et l'empêcher de leur échapper. Ce fut ce qui le sauva. A peine eurent-ils entendu la voix délicieuse de

en adoptant les traditions que les favoris des Muses ont embellies des couleurs poétiques; soulevons le voile mythologique jeté sur l'histoire des premiers musiciens; et nous verrons qu'Amphion et Orphée, instruits par les Egyptiens, se servirent avec succès des séductions d'un art inconnu dans la Grèce pour attirer dans les campagnes et sur les bords fertiles du Pénée et de l'Eurotas les hommes sauvages errant dans les forêts, les former à l'agriculture, les réunir en société dans des villes qui s'élevèrent comme par enchantement; et poursuivant de si nobles travaux, ces aimables législateurs lièrent chaque précepte à un trait de mélodie, moyen ingénieux pour les graver dans la mémoire à une époque où l'on ignorait encore l'art d'écrire. De là vient

Stradella, qu'ils se sentirent pénétrés d'attendrissement et de remords; ils se reprochèrent leur affreux dessein, et ne furent plus animés que du désir de sauver celui dont ils avaient juré la mort un moment auparavant. Ils l'attendirent à la porte de l'église; et le voyant sortir avec Hortensia, ils s'approchèrent de lui d'une manière soumise et polie, le remercièrent du plaisir qu'il leur avait donné, et lui avouèrent que c'était à l'impression que sa voix avait faite sur eux, qu'il était redevable de son salut. Ils lui expliquèrent ensuite le motif de leur voyage, et finirent par lui conseiller de quitter Rome sur-le-champ, pour qu'ils pussent faire croire à celui qui les avait envoyés, qu'ils étaient arrivés trop tard. (*Dict. des Musiciens.*)

selon Aristote, que le même nom grec Νόμος fut donné aux lois et aux chansons (1).

Suivez la musique depuis son origine jusques au siècle où nous vivons. Sans pouvoir compter tous les prodiges qu'elle a opérés, vous verrez constamment les même causes donner de semblables résultats.

Frappé du céleste courroux, Saül ne respire que la vengeance; il demande à grands cris du sang et des victimes, la harpe de David apaise ses fureurs. Terpandre calme une sédition à Lacédémone par son chant accompagné de la cithare. Empédocle prévient un meurtre par le même moyen. Le vainqueur de Bagdad, après avoir ordonné le massacre des habitans de cette malheureuse ville, le cruel Amurat, se laisse fléchir par les accens de Schah-Culi (2). Il pardonne aux vaincus et leur rend même la liberté.

(1) Se la cetra non era
D'Anfione et d'Orfeo, gli uomini ingrati
Vita trarrian pericolosa e dura,
Senza Dei, senza leggi, et senza mura.

Metastase.

(2) Ce trait a fourni à Millevoie le sujet de l'épisode de son petit poëme intitulé, *les Plaisirs du Poëte*. Il attribue la clémence d'Amurat au charme des vers. Nous devons en faire honneur à notre art, puisque les chantres de l'Asie étaient poëtes et musiciens, comme ceux de l'ancienne Grèce; avec d'autant plus de raison que le chant de Schah-Culi s'exécute encore à Constanti-

Antigenide et Timothée, après avoir excité jusqu'à la démence, l'ardeur belliqueuse d'Alexandre, rendaient le calme à son âme en changeant seulement de mode. Le musicien Claudin se fit admirer aux noces du duc de Joyeuse par un trait tout-à-fait semblable.

Si les hymnes de Tyrtée (1) ont enflammé le courage des Lacédémoniens, les chants guerriers d'Ossian, d'Alfred, de Roland, de Thibault, ont conduit les Calédoniens, les Anglais, les Français à la victoire, et nous avons vu nous-mêmes l'enthousiasme excité par les airs patriotiques.

Le même Alfred s'introduit dans le camp des Danois, et la harpe en main captive l'admiration de ses ennemis, surprend leurs secrets et profite ensuite de leur imprudence. Trois cents ans plus tard le troubadour Blondel se sert des mêmes moyens pour délivrer le roi Richard Cœur-de-Lion.

Les poursuivans de Pénélope tombèrent sous les coups d'Ulysse; Phemius se trouvait avec eux, et craignait de partager leur sort; mais le héros lui fit grâce, en faveur des accens mélodieux de

nople. Raphael, musicien du sultan, l'a fait entendre à Toderini en 1786.

(1) Tyrteusque mares animos in martia bella
Versibus exacuit.

Horace, *Art poétique.*

sa voix et de sa lyre. Théodulphe, évêque d'Orléans, condamné par Louis Ier à une captivité qui ne devait finir qu'avec sa vie, composa un fort beau cantique (1), et le chanta, le dimanche des Rameaux, pendant que l'empereur passait en procession devant sa prison. Louis s'arrêta, écouta le cantique jusqu'à la fin, et Théodulphe recouvra sa liberté.

Dans les beaux temps de la Grèce, des chœurs de musiciennes et de danseuses étaient appelés pour embellir les fêtes et les repas par des chants pleins de grâce et de douceur et par des danses voluptueuses. Nos mœurs ne nous ont point permis de suivre cet usage; mais les peuples de l'Asie l'ont conservé, et les Bayadères consacrent leur vie aux arts et aux plaisirs, comme autrefois les Glycère et les Phryné.

Thalès ou Thalétas de Crète guérissait les malades par ses chants mélodieux; la princesse Belmonte a dû son salut à l'impression que la voix du ténor Raff fit sur son cœur, livré à la plus sombre mélancolie.

Élien nous dit que le joueur de flûte Isménias fut envoyé en ambassade auprès du Roi de Perse. Antonio Perti a été fait conseiller de cour

(1) *Gloria, laus et honor tibi sit, — Rex Christe, Redemptor.* C'est celui que l'on chante encore aujourd'hui à la cérémonie du dimanche des Rameaux.

par l'empereur Léopold, et le chanteur Farinelli a gouverné l'Espagne sous le règne de Philippe V, dont il était le premier ministre.

La ville de Mitylène fit frapper des médailles portant l'image et les attributs de Sapho ; Faustine et Marchesi ont reçu les mêmes honneurs à Florence et à Milan.

Les guerriers et les rois, les papes et les docteurs, se sont livrés, dans tous les temps, à l'étude de la musique ; Achille, Pâris, Epaminondas, Alexandre, Caligula, Néron, Titus, les Ptolémées, surnommés Aulètes (1), Adrien, Marc-Aurèle, Justinien, Charlemagne, Dagobert, Robert, Charles IX, Louis XII, Louis XIII, rois de France, Thibault, comte de Champagne, et tous les troubadours de son siècle, le roi René, les empereurs Charles V, Charles VI, Léopold Ier, Joseph II, Jacques, électeur de Trèves, saint Grégoire, Léon IX, papes, saint Ambroise, saint Jean Damascène, le fameux prince de Venouse, don Carlo Gesualdo, le prince Louis de Prusse, mort glorieusement à Iéna, les princesses Anne-Amalie de Prusse, Anne-Amalie de Weymar, Anne d'Angleterre, ont excellé dans le chant, les instrumens et la composition. La seule différence à observer en-

(1) Joueurs de flûte.

tre l'antiquité et les temps modernes, c'est que les philosophes de la Grèce et de Rome possédaient de grandes connaissances en musique, tandis que nos savans ont divagué de la manière la plus comique en écrivant sur cette partie, et nous ont donné des preuves irrécusables de leur ignorance.

Quel art donne des jouissances aussi pures (1), et laisse dans le cœur une impression plus profonde? Tous les peuples du monde chantent et dansent; il y en a bien peu qui connaissent la peinture et la poésie. Compagne fidèle de l'homme, la musique embellit son existence et l'aide à supporter les fatigues d'un pénible voyage; s'il jouit des faveurs de la fortune, elle vient multiplier ses plaisirs; malheureux, elle le console (2), exprimant tour à tour ses désirs, son ivresse ou sa reconnaissance; elle entretient

(1) C'est le seul de tous les arts qui ne corrompe pas l'esprit. (Montesquieu, *Esprit des Lois.*)

(2) Ricimer, investi par l'armée de Justinien, et réduit aux dernières extrémités, fit demander à cet empereur un pain et une lyre.

Pendant la dernière guerre d'Espagne, les prisonniers français, entassés sur le ponton *la Vieille Castille*, où ils mouraient de faim, de soif et de misère, avaient formé un concert dans ce lieu de douleur. *Les Noces de Figaro, la Clémence de Titus*, y étaient exécutées parfaitement par des dames françaises et romaines, des amateurs et des musiciens de divers régimens. Un de mes frères avait le malheur d'y présider.

dans son cœur le feu sacré de la sensibilité, l'entraîne aux combats, anime son courage par des sons belliqueux (1) ; et c'est elle encore qui doit présider aux fêtes triomphales, et porter aux cieux l'hommage du vainqueur.

Comme pour les autres arts, les Romains se contentèrent d'imiter la musique des Grecs ; et cet art, dont la superstition et les lois civiles d'Athènes avaient arrêté les progrès, n'en fit aucun à Rome : c'était toujours la même pauvreté d'invention et d'exécution. La simplicité de la musique ancienne avait pourtant ses avantages, puisqu'elle permettait au chorége d'employer sans confusion un nombre infini de musiciens. Ces grandes masses de sons, ces colosses mélodiques produisaient des effets surprenans, et dont l'immensité démontre la petitesse des moyens dont on se servait pour les obtenir.

Comment imaginer que six mille, dix mille (2)

(1) Misenum Æolidem quò non præstantior alter
Ære ciere viros, Martemque accendere cantu.
VIRGILE, *Enéide*, chant VI.

(2) Lorsque Jules César donna un grand festin au peuple romain, douze mille musiciens, répandus dans la ville de Rome, chantaient ou jouaient des instrumens pour l'amusement des convives. Tous se ressentirent de la générosité de leur auguste protecteur. (*Histoire de la Musique*, par KALKBRENNER, tom. II, pag. 25.)

César donna la première naumachie sur le lac Fucin, près de

exécutans ont été entendus à la fois, si l'on ne suppose que leur musique n'était qu'une lourde et monotone psalmodie? Une armée de chanteurs accompagnés de flûtes et de buccins devait bien annoncer un triomphe. Ces chœurs n'étaient pas le moindre ornement des jeux du cirque et des fêtes somptueuses d'Auguste et de Néron. Nous pouvons nous faire une idée de cette musique, par nos hymnes sacrés chantés par un peuple entier.

Malgré le progrès des lumières et les objets de comparaison que nous pouvons rapprocher, il est incontestable que, pour les chants religieux, le plain-chant l'emporte sur la musique; et les sublimes compositions des Mozart et des Cherubini, exécutées par les meilleurs artistes de la capitale, paraissent faibles d'effets après les accens majestueux et touchans de la multitude, réunis aux forces harmoniques de l'orgue. Ces accens ont d'autant plus de vigueur, qu'il n'y a jamais la moindre *dubitation* dans la manière d'exécuter; tous chantent à l'unisson ou en parties, et suivent sans peine une mesure qui descend gravement, au lieu de tomber avec rapidité.

Rome. Il y avait à ce spectacle plus de dix mille musiciens ou musiciennes qui chantaient ou jouaient des instrumens. (LABORDE, *Essais sur la Musique.*)

Les mouvemens de la musique, quelquefois très-lents et quelquefois aussi d'une prestesse extrême, la diversité des rhythmes, les figures du contrepoint répandues dans une infinité de parties qui s'engrènent les unes dans les autres, empêchent le compositeur de tenter les effets qui demanderaient un trop grand nombre d'exécutans. Les musiciens ne manquent pas : l'armée est toute prête, il ne s'agit que de la faire manœuvrer.

Les fêtes républicaines ont offert souvent de ces réunions extraordinaires. Les résultats en étaient imposans, et si l'on ne remarquait aucun désordre dans l'exécution, c'est que l'on avait eu soin de choisir des morceaux d'un rhythme bien marqué, d'une élocution franche et débarrassée de petits détails : les ouvertures d'*Iphigénie en Aulide*, de *Démophoon*, de *Panurge*, l'air de danse des Africains de *Sémiramis*, l'hymne à l'Amour d'*Écho et Narcisse*, certains chœurs de *Timoléon*, ont toujours produit un merveilleux effet, parce que leurs mouvemens ne sont ni lents ni rapides. On se flatterait envain de trouver cette uniformité de cadres dans un ouvrage de longue haleine, tel qu'une messe, un oratorio, un opéra. Comment tenir sous la férule une troupe trop nombreuse, et régler ses pas d'une manière parfaitement égale? On pres-

serait infailliblement le largo, et les traînards porteraient le désordre et la confusion dans le presto. D'ailleurs, il faut que le son des instrumens placés aux deux extrémités puisse se réunir, et le temps qu'il lui faut pour parcourir l'espace cause un retard suffisant pour détruire l'ensemble. Pour que la note du trombonne tombe d'àplomb sur la mesure, il est nécessaire que celui qui en joue calcule le temps que le son mettra pour arriver de l'embouchure au pavillon, et s'il ne donne pas son coup de langue avant que les clarinettes aient frappé la note du chant, la basse éprouvera un retard et formera des syncopes continuelles avec la mélodie. L'instinct musical qui guide un joueur de trombonne ne saurait réunir sur la même note mille musiciens qui ne s'entendent pas, et dont le calcul acoustique change en raison de leur éloignement.

Qu'on nous permette de reproduire ici un article qui parut dans la *Décade Philosophique*, à l'époque des fêtes dont nous venons de parler; il renferme des idées que l'on adoptera peut-être un jour.

« Depuis que le gouvernement français donne
« au peuple des fêtes dignes de lui, on a souvent
« remarqué l'insuffisance des moyens employés
« pour faire jouir de ces grands spectacles la
« foule qu'ils attirent. La voix humaine, le son

« de nos instrumens, se perdent dans les airs « avant d'être parvenus aux oreilles de la plu- « part des assistans.

« On cherchera peut-être les moyens de sup- « pléer à notre musique d'orchestre, excellente « dans des salles fermées, mais trop délicate, « trop faible pour l'étendue du Champ-de-Mars. « On peut citer, comme exemple, un genre de « musique russe, dont l'invention paraîtra d'a- « bord étrange et même un peu barbare; mais « elle a réussi, et pourrait être perfectionnée « parmi nous. Un ami, qui a voyagé en Russie, « l'a entendue à la distance de plus d'un quart « de lieue, et nous assure qu'elle produit un « effet surprenant.

« Vingt, trente, quarante musiciens ont cha- « cun une espèce de grand cor ou de trompe « qui ne doit rendre qu'un seul son; ces cors « sont tellement accordés, qu'ils fournissent, « comme les tuyaux de l'orgue, toutes les notes « nécessaires pour exécuter un morceau de mu- « sique et ses accompagnemens. Ainsi, l'un des « musiciens fait tous les *ut* de telle ou telle oc- « tave qui se rencontrent dans ce morceau, un « autre tous les *ré*, etc., et la précision de leur « exécution doit être telle, que ces différens « sons paraissent partir d'un même instrument. « Comme il y a tels tons qui ne se rencontrent

« presque jamais près les uns des autres, ou qui
« reviennent plus rarement, on peut charger de
« deux ou trois cors quelques-uns de ces exécu-
« tans, ce qui diminue le nombre de ceux-ci.

« Cette espèce d'orchestre rend des sons plus
« forts, plus nerveux, plus pleins que nos ins-
« trumens à vent; ces instrumens étant limités,
« soit par la nécessité où l'on est de leur don-
« ner un certain diapason, soit pour qu'ils ne
« couvrent pas les voix et les autres instrumens
« avec lesquels on les emploie ordinairement.

« Un habile orchestre russe peut exécuter des
« quatuors, des symphonies, des concertos de
« Haydn, Mozart, Pleyel, etc., et rendre jus-
« qu'aux cadences et aux trilles avec la plus
« grande précision. Dans un temps calme, cette
« musique a souvent été entendue à la distance
« d'une lieue et demie, et même, pendant une
« nuit tranquille et d'un lieu élevé, on a pu
« l'entendre jusqu'à la distance de deux lieues.
« De près, ces cors produisent l'effet d'un grand
« orgue, sur lequel ils ont le précieux avantage de
« pouvoir enfler, diminuer, laisser expirer les
« sons. De loin, on croit entendre un harmonica.

« En 1763, on employa cette musique avec
« beaucoup de succès, dans une fête qui fut
« donnée à Moscou. Un immense traîneau de
« quarante toises de tour, et tiré par vingt-

« deux bœufs d'Ukraine, portait les musiciens.
« Pourquoi ne ferait-on pas chez nous un « essai de cette musique singulière? On trouve« rait sans doute dans nos orchestres des exé« cutans assez habiles pour se servir, après une « courte étude, des cors que l'on ferait cons« truire. Cette nouveauté deviendrait elle-même « un objet de curiosité qui attirerait aux fêtes, et « fournirait un moyen d'augmenter les plaisirs « et la pompe de ces cérémonies nationales, « encore si loin de ce qu'elles doivent devenir. »

Tous les hommes célèbres qui ont cultivé la musique ont des droits à notre admiration et à notre reconnaissance. Ceux qui n'ont rien inventé ont du moins employé leurs soins et leurs veilles à nous transmettre ce qu'ils avaient appris. Il y aurait de l'ingratitude à critiquer des ouvrages bien imparfaits aujourd'hui, et qui, cent ans plus tôt, ravissaient en extase nos bons aïeux. Chacun a posé une pierre du grand édifice; et si nous approchons du faîte, c'est à leurs nobles efforts que nous le devons. Cimabué et Giotto ont préparé les voies à Raphaël et à Michel-Ange.

Ceux qui sourient de pitié en lisant les vers où Despréaux exalte les compositions de Lulli (1)

(1) Et tous ces lieux communs de morale lubrique
Que Lulli réchauffa des sons de sa musique.
BOILEAU.

et qui croient nous donner une grande idée de leur goût en les parodiant (1), font une lourde faute. Autant vaudrait affirmer que Marot et Malherbe étaient des sots, et que les La Vallière et les Montespan n'avaient ni grâces ni beauté sous le vertugadin. Jugez des effets et non des causes. Lulli et mademoiselle Le Rochois ont excité le même enthousiasme que Mozart et madame Catalani. L'esclave russe, qui boit avec avidité le suc du bouleau, et son maître blasé, qui se gorge de Champagne et de Tockai, arrivent tous les deux au même but, qui est le contentement et l'ivresse. Accusera-t-on nos devanciers de manquer de goût? Ils applaudissaient Lulli, dont les accens simples et mélodieux leur faisaient éprouver des émotions délicieuses, et son chant monotone et traînant paraissait léger et d'une piquante variété, en comparaison de ce que l'on avait fait jusqu'alors. Depuis Orphée jusqu'à Haydn, chaque musicien célèbre a joui de la gloire la plus complète en recevant les hommages de ses contemporains (2), et les poë-

(1) Aux dépens du poëte, on n'entend plus vanter
Ces accords languissans, cette faible harmonie
Que réchauffa Quinault du feu de son génie.
(*Vers cités par* La Harpe, *dans son Cours de Littérature.*)

(2) Voyez la vie de Lulli; l'épître que Saint-Evremont lui a adressée; le troisième chant du poëme de *la Déclamation*, par Dorat, etc.

tes n'ont jamais manqué de le proclamer le dieu de l'harmonie.

Rameau s'est vu ravir le sceptre; il était pourtant digne de le porter. La seule faute qu'on puisse lui reprocher, c'est de n'être pas venu plus tôt ou plus tard, et cela ne dépendait pas de lui. Les musiciens français, formés à son école, auraient certainement surpassé leur maître, mais avec ces gradations insensibles que l'on remarque entre la décadence d'un homme de génie et l'élévation de son disciple. Au lieu que les brillantes clartés, répandues dans le monde musical par les écoles d'Allemagne et d'Italie, firent pâlir tout-à-coup le flambeau de la France.

Avant la venue des Bouffons italiens, en 1752, personne ne s'était avisé de trouver notre musique mauvaise; on se pâmait de plaisir à *Dardanus* et à *l'Europe galante*, comme on l'avait fait cent ans plus tôt à *Pomone*, et ensuite à *Isis* et à *Phaëton*. Si quelqu'un eût osé critiquer l'Opéra français, on n'aurait pas manqué de le prier de faire mieux s'il pensait que cela fût possible. Les plus beaux raisonnemens n'inspirent pas assez de confiance pour provoquer une réforme complète, et ils ne sont plus d'aucun poids lorsque l'homme de goût peut comparer. Deux objets ont charmé tour-à-tour, rappro-

chez-les l'un de l'autre, et la différence que vous aperceviez à peine va devenir si grande, qu'il ne reste pas même l'embarras du choix. Limpide et transparent dans toute sa course, le Rhône semble livide et fangeux près du bord où la nymphe de Vaucluse lui porte le tribut de ses eaux argentées. Une représentation de *la Serva padrona* terrassa Rameau et tous ses imitateurs.

Les musiciens illustres voyageant dans toute l'Europe, les communications établies entre les virtuoses, l'échange continuel des œuvres qui, dans chaque pays, ont acquis de la célébrité, sont autant de raisons pour que la musique étende ses progrès partout dans des proportions égales. Les découvertes ne sont plus des mystères que des maîtres jaloux ne révélaient qu'à regret à un petit nombre de disciples. Partout l'art est le même, et le terme de *musique française* ne s'applique plus maintenant qu'aux compositions qui ont vu le jour avant la venue de Gluck. Les trois écoles principales ont néanmoins conservé chacune un caractère particulier. Celle d'Allemagne se distingue par une harmonie savamment travaillée, unie à des chants pleins d'esprit et d'expression; celle d'Italie, par une mélodie toujours suave, une facture simple et pure; l'école française a adopté un genre mixte, qui tient de la vigueur allemande et de la

grâce italienne. Malgré cette variété de styles, il ne peut plus y avoir de révolution musicale en Europe : on suit partout les mêmes documens, et l'on peut remarquer seulement, dans les productions de chaque pays, des couleurs locales, qui se rapportent au caractère et aux mœurs de ses habitans.

L'homme n'est pas le seul être sensible aux douceurs de la mélodie : depuis l'éléphant (1) jusqu'aux plus petits insectes, bien des animaux manifestent le plaisir qu'elle leur fait éprouver. Le chant du laboureur amuse les bœufs attelés à la charrue ; le troupeau se réjouit au son de la musette ou du fifre champêtre, et se repaît mieux lorsque le berger les lui fait entendre ; le coursier frappe des pieds le sol, tend l'oreille et frémit de joie, si la trompette sonne. Le cor a donné le signal, voyez cette meute aguerrie et docile s'animer, sauter, bondir de plaisir, et demander à grands cris qu'on la mène aux combats ; voyez-la se soumettre ensuite, avec une inconcevable intelligence (2), à l'instrument qui doit exciter

(1) On peut voir dans les journaux du temps les détails sur le concert donné aux éléphans de la Ménagerie, en 1798.

(2) Le chien connaît en peu de jours tous les airs ou *tons* de chasse, dont dix-neuf ont une signification particulière, et ne les confond jamais entre eux, ni avec les fanfares, morceaux de pur agrément, et non significatifs. Il obéit aux ordres qu'on lui

ou retenir son ardeur belliqueuse. Charmées par la cantilène de leur conducteur, les mules de la Sierra-Morena supportent long-temps la faim et la fatigue, et ne s'arrêtent qu'au moment où le rustique chanteur finit sa période. Le plus redoutable des reptiles se laisse désarmer par les accens de la flûte bocagère (1). L'oiseau suspend son ramage pour donner toute son attention aux mélodies des instrumens : il parvient même à les retenir, à les répéter ; et l'araignée de Pélisson sortait de sa retraite pour assister aux concerts de ce malheureux reclus.

Mais, écoutons le chantre de *l'Imagination :*

O divine harmonie ! au moins tes doux accens
Pour mon oreille encore ont des charmes puissans.
Eh ! qui ne connaît pas ton pouvoir ineffable?
L'Histoire en te louant le dispute à la Fable.
Combien ma déité fut prodigue pour toi !
Elle ordonne ; et tu peins l'allégresse et l'effroi,
Animes les festins, échauffes les batailles,
Mêles des pleurs touchans au deuil des funérailles ;
Et du pied des autels, en sons mélodieux,
Vas porter la prière aux oreilles des dieux.
Ainsi Mars s'enflammait aux accords de Thyrtée ;
Ainsi sur mille tons le fameux Timothée

donne au moyen de ces diverses mélodies ; et, parmi vingt trompes qui sonnent dans la plaine, il sait encore distinguer celle du piqueur qui le soigne. (*Cours de Vénerie*, par La Conterie.)

(1) Le serpent à sonnettes. (Voyez *le Génie du Christianisme*, 1re partie, liv. III, chap. 2.)

Touchait son luth divin, parcourait tour à tour
Le mode de la gloire et celui de l'amour;
D'un regard de Thaïs enivrait Alexandre;
Roulait son char vainqueur sur Babylone en cendre;
Ou peignait Darius et sa famille en deuil,
Des pleurs de l'infortune attendrissait l'orgueil.
Dans ses noirs ateliers, sous son toit solitaire,
Tu charmes le travail, tu distrais la misère.
Que fait le laboureur, conduisant ses taureaux,
Que fait le vigneron sur ses brûlans coteaux,
Le mineur enfoncé sous ses voûtes profondes,
Le berger dans les champs, le nocher sur les ondes,
Le forgeron domtant les métaux enflammés?
Ils chantent, l'heure vole, et leurs maux sont charmés (1).

Voilà comment s'exprime la poésie; elle attribue tout aux séductions de l'art. Je sais bien que la musique donne d'agréables distractions et fixe l'imagination sur un objet riant, tandis que l'on s'occupe d'un travail fastidieux par son uniformité. Un secours bien grand qu'elle prête à l'homme, c'est de régler ses mouvemens et d'imprimer à ses organes l'égalité soutenue de la mesure (2). Il est reconnu que le rhythme du tambour soulage le soldat dans les marches forcées. Chardin dit qu'en Perse, quand on veut

(1) Ces vers sont imités de DORAT, poëme de *la Déclamation*, chant III

(2) Julien Pollux dit que, dans les vaisseaux à trois rangs de rames, il y avait un flûteur, non seulement pour marquer le temps et la cadence pour chaque coup de rames, mais pour amuser et flatter les rameurs par la douceur de la mélodie.

abattre des maisons, aplanir un terrain, ou faire quelque autre ouvrage expéditif qui demande une multitude de bras, on assemble les habitans de tout un quartier; qu'ils travaillent au son des instrumens, et qu'ainsi l'ouvrage se fait avec beaucoup plus de zèle et de promptitude que si les instrumens n'y étaient pas.

L'ouvrier qui chante cherche autant un régulateur dans la mesure des airs, qu'une distraction dans leur mélodie : ce qui le prouve, c'est que le rhythme, le mouvement, les temps de ces airs ne sont pas les mêmes dans toutes les classes d'ouvriers ; et souvent ce changement se fait remarquer dans un individu, lorsqu'il passe d'un travail à un autre. Les chansons des soldats s'accordent toujours avec le pas militaire ; les airs villageois invitent à la danse ; la barcarole du gondolier suit les ondulations de la rame ; les sons traînans de la musette portent le caractère paresseux et mou du pâtre étendu sous le hêtre, tel que Virgile nous l'a dépeint ; et, par un contraste que l'activité de ses travaux devait naturellement établir, le refrain du forgeron tombe rapidement avec le marteau.

Les révolutions opérées par Rameau, les bouffons italiens et Gluck, l'abandon subit des objets qui charmaient nos pères, une nouvelle manière de composer, d'exécuter, donnant de

meilleurs résultats, ont fait penser à bien des personnes que la musique était soumise à la mode. Voilà encore un de ces nombreux préjugés accrédités par ceux qui regardent cet art comme un frivole amusement. Si l'on prend la peine d'examiner que tous ces changemens n'ont été faits qu'à mesure que le cercle des connaissances s'est agrandi, et que le génie, prenant son essor, s'est débarrassé des entraves qui l'arrêtaient : on se convaincra que c'est par une tendance naturelle vers le vrai beau, et non pour céder à de vains caprices, que le Français a laissé le chemin tracé par ses devanciers pour travailler d'après de nouveaux modèles qui se rapprochaient davantage de la perfection : aussi l'a-t-on vu s'arrêter dans ses réformes, dès qu'il a pu entendre une musique dont les effets l'ont pleinement satisfait.

On a quitté nos anciens maîtres pour Cambert, Cambert pour Lulli, Lulli pour Rameau, Rameau pour Gluck; un autre viendra chasser à son tour celui-ci. — On se trompe : cet autre peut venir s'asseoir à ses côtés, partager sa gloire, et non pas la ternir. — Eh quoi! voudriez-vous changer le cours des événemens? ce qui est arrivé dans tous les temps peut arriver encore. Chaque compositeur, après avoir brillé sur l'horizon musical, n'a-t-il pas cédé la place à

un successeur qui l'a fait oublier? Pourquoi Gluck n'aurait-il pas le même sort? — Plusieurs raisons s'y opposent :

1°. Gluck a travaillé en Allemagne et en Italie, à une époque où d'habiles maîtres avaient établi sur des bases certaines les principes de l'harmonie et de la composition ;

2°. En arrivant en France, où l'on était en arrière de plus d'un siècle, ses airs pathétiques, ses chœurs pompeux et animés, la vigueur dramatique de son récitatif, ont fait faire des progrès aussi rapides qu'immenses à l'art musical, et nous ont placés au niveau de nos voisins ;

3°. Ayant porté à son plus haut période la puissance de l'harmonie et la magie des accompagnemens, on a pu l'imiter, et non le surpasser. Analysez avec soin les effets d'orchestre, les traits de caractère, les groupes d'accompagnement des compositeurs de nos jours, il en est peu dont Gluck n'ait donné le type, et quelquefois même le patron ;

4°. Si pendant un demi-siècle, remarquable par tant de précieuses découvertes, par le perfectionnement des instrumens et de l'exécution, et illustré par les Piccini, les Sacchini, les Cherubini, les Gossec, les Méhul, les Haydn, les Winter et surtout par le divin Mozart, il ne s'est rencontré personne qui ait fait descendre

Gluck du trône où Melpomène l'a placé, il est à présumer qu'il y restera toujours. A force de monter on arrive au sommet. Racine et Corneille ont posé les bornes de la Tragédie, comme Gluck et Mozart celles de l'Opéra (1). Raphaël est mort depuis trois cents ans, quelqu'un a-t-il pu l'égaler encore? qu'avons-nous à opposer au Laocoon, à la Vénus de Praxitèle, au Panthéon d'Agrippa, à l'Iliade, à l'Enéide?

Voici ce que Grétry a écrit sur ce sujet :

« J'ai entendu dire souvent que la musique « est un art absolument soumis à la mode, et « les musiciens qui se voient promptement oubliés, « appuyent ce jugement pour se consoler. J'ose « croire que si, du temps de Corneille, de Mo- « lière, la musique eût été ce qu'elle est aujour- « d'hui, elle n'eut pas essuyé plus de variations « que les œuvres de ces écrivains, dont quantité « de termes ont vieilli (2). Pergolèse, dont on « chante toujours la musique, parce qu'il a bien « saisi la nature, était à peu près leur contem- « porain, et prouve évidemment ce que j'avance.

(1) Venimus ad summum fortunæ....
Psallimus Achivis doctiùs.

HORACE.

(2) Les termes de la musique, c'est-à-dire certains traits, certains tours vieillissent aussi ; mais un habile exécutant sait les rajeunir. Entendez chanter le duo d'*Armide* par M. et madame Garat, et vous croirez qu'il est fait de la veille.

« Mais je crois connaître la cause qui assujétit
« la musique, plus qu'aucun autre art, aux varia-
« tions dont on l'accuse : c'est qu'elle est con-
« tinuellement dans la dépendance de ceux qui
« l'exécutent. Un livre de science, un tableau,
« une statue, sont lus, examinés, jugés tranquil-
« lement par tout le monde, sans le besoin d'au-
« cun secours étranger : en est-il de même des
« ouvrages dramatiques, de la musique surtout,
« qui a besoin indispensablement, pour paraître
« au jour, d'une quantité de talens réunis, qui
« modifient à leur manière ou altèrent le senti-
« ment de l'auteur et le vrai sens de son ouvrage?
« Défendrez-vous à cette chanteuse de faire des
« roulades, des trilles, mille ornemens déplacés,
« si elle excelle dans cette partie, et si le public
« la couvre d'applaudissemens chaque fois qu'elle
« multipliera ces colifichets?..... Les défauts
« mêmes d'un chanteur qui excite l'enthou-
« siasme, sont saisis et deviennent un objet de
« mode. »

N'avons-nous pas vu, aux expositions du Louvre, certains genres de tableaux obtenir une préférence marquée? Dans un temps, c'était les sujets de bergerie; après vinrent des scènes érotiques, puis la représentation de ruines antiques. Maintenant, ce sont des intérieurs, où l'on voit des chevaliers armés de pied en cap

et brillans d'or et d'acier, ou des paysages peuplés de ménestrels courant les aventures. Faut-il en conclure que le peintre obéit à la mode ? Non. Il suffit seulement de distinguer l'art qui ne change pas, de ses productions qui varient selon le goût du moment. Méhul, Nicolo, MM Boïeldieu, Catel, Berton, nous ont donné des boléros, des chants ossianiques, des villanelles, des romances chevaleresques, selon que nous avons paru le désirer. Il n'est point inutile d'observer qu'en peinture comme en musique, la mode n'exerce ses caprices que sur des ouvrages du style familier, du petit genre, vraies bagatelles que leur frivolité peut bien rendre le jouet de cette déité fantasque. Vous citerez la romance, le nocturne, la seguédille que la mode répand dans toutes les sociétés, mais non pas la symphonie, le grand air, le quatuor, le chœur. Les réunions musicales ont offert bien long-temps l'air *Pria che spunti* aux amateurs qui l'avaient déjà entendu cent fois. La mode n'y était pour rien : est-il surprenant que, dans sa nouveauté, ce chef-d'œuvre de mélodie, soit devenu le morceau favori de nos chanteurs ?

CHAPITRE VIII.

DES VOIX ET DU CHANT VOCAL.

La voix humaine est le plus beau moyen d'exécution que la musique possède. Les instrumens n'ont été inventés que pour l'imiter ou l'accompagner : pareils aux esclaves qui précèdent ou suivent leur maître, ceux-ci ne font entendre leurs accens au théâtre que pour annoncer le chanteur ou lui servir de cortége.

On distingue généralement les voix en deux classes, savoir : les voix aiguës et les voix graves. La différence commune des uns aux autres est à peu près d'une octave, ce qui fait que les voix aiguës chantent réellement à l'octave des voix graves, quand elles semblent chanter à l'unisson.

Chacune de ces classes contient trois espèces de voix qui sont pour les voix aiguës.

Le 1er Dessus,	*Soprano* 1°,	*Canto* 1°,
Le 2e Dessus,	*Soprano* 2°,	*Canto* 2°,
Le Contralte.	*Contralto*,	

Et pour les voix graves,

Le Tenor,	*Tenore*,	ou Taille,
Le Bariton,	*Baritono*,	Concordant,
	Bas-tenor,	ou Basse-taille.
La Basse,	*Basso*,	ou *Bassus*.

Les premiers et seconds dessus appartiennent exclusivement aux femmes, aux enfans et aux hommes dont un art trop prévoyant a pris soin d'éclaircir la voix. Le contralte est commun aux deux sexes ; le tenor, le bariton et la basse ne se rencontrent que chez les hommes qui ont atteint leur seizième année.

L'étendue de toutes ces voix, réunies et mises en ordre, donne cinq octaves qui commencent au premier *ut* du clavier du piano (*fig.* 24). Les trois premiers tons de l'échelle vocale ne se trouvent que dans certaines voix très-basses. On doit regarder généralement le *fa* comme le premier degré du système vocal, et c'est de ce point que nous partirons pour établir les rapports des voix entre elles.

La différence d'une voix à celle qui la suit immédiatement du grave à l'aigu, est de deux tons à-peu-près, en ayant soin de compter deux fois le contralte, d'abord pour les hommes, et ensuite pour les femmes en ajoutant deux tons encore. On remarquera qu'il reste trois octaves dans le domaine du premier-dessus, mais la dernière est composée de sons factices, que l'on emploie seulement dans les roulades d'un air de bravoure.

Les trois voix aiguës donnent à l'octave la répétition exacte du système des trois voix graves.

Le premier dessus répond au tenor, et sonne son octave.

Le second dessus répond au bariton, et sonne son octave.

Le contralte de femme (seul contralte que l'on doive admettre), répond à la basse, et sonne son octave.

Le contralte d'homme, que nous nommons haute-contre, est si rare, qu'il convient de le ranger parmi les tenors, plutôt que d'en faire un genre de voix différent. Les trente millions d'habitans que renferme la France, ne peuvent pas alimenter un seul de ses théâtres en haute-contres : cela devrait faire renoncer à une distinction illusoire, et abandonner enfin une voix qui, dans le récit, n'a pas les agrémens et la force du tenor, et que l'on remplacerait avec avantage, dans les chœurs, par des seconds dessus.

Les voix ayant chacune un timbre particulier, fournissent au compositeur les moyens de varier les effets, et leur étendue remplit l'échelle harmonique dans tous ses degrés : l'essentiel est de ne pas les forcer, en les faisant sortir de leur diapason naturel. Les Italiens et les Allemands ont senti toute l'importance de cette observation ; leurs airs ne passent jamais les bornes assignées à chaque sorte de voix, quand même

celui qui doit les chanter posséderait un de ces organes rares qui semblent autoriser les licences.

Si la voix de l'exécutant est riche dans tous ses degrés et d'une étendue extraordinaire, les points d'orgue, les cadences, les agrémens à joindre aux traits simples que le compositeur lui a laissés à brillanter, les variations permises par le goût, les passages improvisés pour ramener le motif après les repos de dominante ou du ton relatif, lui fourniront assez souvent les occasions de déployer ses moyens et son talent; et cet air qu'il chante à ravir, étant écrit dans un diapason qui tient le juste milieu entre les sons graves, que l'on abandonne comme trop sourds, et ceux qu'on n'obtiendrait qu'avec effort à l'aigu, sera exécuté, par tous les chanteurs, avec le même avantage. Dispensateur avare ou prodigue d'ornemens, chacun l'embellira à sa manière, en ne donnant que les passages qui conviennent à sa voix, et ceux dans lesquels il excelle.

Mais, dira-t-on, c'est retenir le génie musical dans une sphère trop étroite, que de le contraindre à négliger des tons dont l'emploi servirait à agrandir les contours du dessin, et à renforcer l'ensemble. Pour répondre à cette objection, je citerai les airs allemands et italiens que l'on regarde depuis long temps comme les modèles du vrai beau.

Dove sono i bei momenti.
Deh! parlate che forse tacendo.
Pria che spunti in ciel l'aurora.
Che tormento! oh! dio, che pena!
Fin ch' han dal vino.
Vedrai mentre io sospiro.
Non più andrai.
Sei Morelli e quatro bai.

Ce dernier n'excède pas l'étendue d'une dixième; les autres sont écrits avec une extrême réserve. Il faut que le chanteur soit toujours maître de sa voix: il ne l'est plus, si vous l'obligez à s'aventurer dans des tons dont il n'est pas sûr, ou qui ne cédant qu'à la violence, altèrent son organe, et lui causent quelquefois un enrouement subit.

Ces observations s'appliquent également aux duos et aux trios; quant aux quatuors, aux finales, aux chœurs, la diversité des diapasons donne des sons fournis et d'un timbre éclatant sur tous les points de l'échelle: le compositeur n'a qu'à choisir; il aurait tort de forcer la basse à monter trop haut, puisque le tenor est là pour la remplacer au besoin.

Vous prétendez qu'un air de tenor doit être à la portée de tous les tenors, et composé avec élégance et simplicité; vous supposez donc que l'exécutant possède un talent distingué, une ima-

gination féconde, pour broder ce canevas avec autant de grâce que de goût, et présenter l'œuvre du compositeur avec tous ses avantages? — Non-seulement je le suppose, mais je l'exige. — Il faut pour cela être chanteur consommé. — Eh! quel autre peut rendre parfaitement la musique sublime des grands maîtres? Ferez-vous réciter les vers pompeux de Racine et de Corneille, de Voltaire et de Boileau, à un homme qui, ne sachant pas lire, ignorerait encore le sens des phrases et des mots? Confierez-vous les duos de Viotti, les trios de Baillot, au crin-crin de la guinguette? Peut-être, à force de travail, et à l'aide d'un esprit intelligent, parviendra-t-il à les jouer; mais cet archet, dès-long-temps accoutumé au rhythme sautillant, au cadre rétréci de *la Treinis* ou de *la Monaco,* pourra-t-il phraser un trait et filer une ronde?

Trois choses sont nécessaires au chanteur : la voix, la doctrine et l'exercice. Bien des personnes, persuadées qu'il suffit d'avoir un bel organe pour plaire, dédaignent les secours du maître; elles chantent des années entières, et quelquefois même pendant toute leur vie, sans connaître seulement la voix que la nature leur a donnée. L'une s'efforce d'arriver à l'aigu, et néglige un beau contralte; l'autre cherche une voix de basse dans les tons graves d'un tenor voilé dans

le haut, mais que l'étude ne manquerait pas de rendre brillant. Un habile professeur a bientôt jugé les voix de ses élèves; il prescrit à chacun le régime qui lui convient, le retient à tel ou tel exercice pour renforcer les sons faibles, adoucir ceux qui seraient trop éclatans, donner du ressort à la poitrine et de la flexibilité au gosier. Il dicte les préceptes, fournit les exemples, rappelle les traditions, et parvient ainsi à former un chanteur, tandis que les travaux les plus assidus et mal dirigés seront au moins inutiles, s'ils ne nuisent point à la voix. L'exercice n'est qu'une vaine fatigue, toutes les fois que l'application en est fausse. Après avoir fait six lieues à pied, serez-vous plus habile à battre un entrechat?

Citons une page du poëme de *Polymnie :*

Dès ce moment elle fit ses délices
D'habituer leurs voix encor novices
A ce beau son qui, de l'âme exhalé,
Egal et pur comme un trait de lumière,
Devient un chant dès qu'il est modulé,
Sans perdre rien de sa clarté première.
Jamais de cris, même dans les éclats;
Jamais d'efforts · la grâce n'en vent pas.
Un naturel toujours simple et facile :
L'art nous déplaît dès qu'il est indocile.
Peu d'ornemens, la naïve beauté
Disparaîtrait sous un luxe affecté.
Jamais le chant n'est que l'accent de l'âme.
Si de l'amour il imite la flamme,

Il en aura la brûlante chaleur :
Vif et léger, quand la gaîté l'anime,
Dans la colère éclatant et sublime,
En gémissant il peindra la douleur;
Ainsi toujours, de nuance en nuance,
Du doux au fort passant avec aisance,
Des passions il prendra la couleur.

L'art de saisir l'infaillible justesse
D'un son donné par ces fibres d'airain ;
L'art d'égaler, de passer en vitesse
L'ivoire agile où voltige la main,
De parcourir cette échelle brillante
Que la nature a marquée au compas,
D'y reposer la voix à chaque pas,
Mais pleine, égale, et jamais vacillante;
L'art plus exquis de fléchir à son gré
Tous les accens d'une voix assouplie,
Et d'exprimer, dans son juste degré,
Les sentimens dont une âme est remplie ;
Cet art magique, et qui semble inventé
Pour ajouter un charme à la nature,
D'un nouveau monde animer la peinture,
Et de l'oreille à l'esprit enchanté,
Faire passer une douce imposture,
Est le secret, depuis long-temps voilé,
Qu'à ses enfans la Muse a révélé.

Malgré tant de bienfaits, jamais mystères n'eurent moins d'initiés que ceux de l'aimable Polymnie.

Voyez cet acteur sur la scène, son œil inquiet interroge le chef d'orchestre ; cette main qu'il ouvre et referme ; ce genou qui se plie et s'étend,

ou ce coude qui s'éloigne et se rapproche du corps, marque, par ses mouvemens symétriques, la chute de la mesure : oppressée par des sons trop long-temps soutenus, sa poitrine laisse échapper les hoquets les plus désagréables. Peu sûr de son intonation, il attaque d'une voix incertaine, et ce tourment dure jusqu'à la fin du morceau ; car, à peine est-il en possession d'une note, qu'il faut la quitter pour essayer d'une autre. Est-il nécessaire de demander si cet homme sait chanter? s'il est musicien même? Cette continuelle dubitation, ce style haché, cette exécution flasque et sans couleur ne vous l'ont-ils pas annoncé?

« Avec une voix convenable, l'acteur doit l'avoir « cultivée par l'art; et quand sa voix n'en aurait « pas besoin, il en aurait besoin lui-même, « pour saisir et rendre avec intelligence la par- « tie musicale de ses rôles. Rien n'est plus in- « supportable et plus dégoûtant, que de voir un « héros, dans les transports des passions les « plus vives, contraint et gêné dans son rôle ; « peiner, et s'assujétir en écolier qui répète mal « sa leçon ; montrer, au lieu des combats de l'a- « mour et de la vertu, ceux d'un mauvais chan- « teur avec la mesure et l'orchestre, et plus in- « certain sur le ton que sur le parti qu'il doit « prendre. Il n'y a ni chaleur ni grâce sans fa-

« cilité ; et l'acteur dont le rôle lui coûte ne le « rendra jamais bien (1). »

Il existe cependant un préjugé en faveur de ces mannequins sonores, et de prétendus connaisseurs ne manqueront pas de dire qu'avec de la voix, du goût, de l'oreille, on peut fort bien chanter l'Opéra, et que les routiniers, une fois qu'ils savent un rôle, sont imperturbables, et pourraient le disputer au meilleur musicien pour l'exactitude. Examinons, dans tous ses détails, une assertion tant de fois répétée, et il nous sera aisé de prouver que tous ces avantages ne sont rien, si celui qui les possède ignore l'art du chant.

1°. Pourra-t-il se servir de sa voix, en ménager les effets, la rendre tour à tour tendre ou gracieuse, passionnée ou légère, s'il nous prouve à chaque instant qu'il ne sait pas même respirer (2)? L'art aurait pu former son organe, le développer, et inspirer au chanteur cette confiance sans laquelle on ne saurait acquérir une intonation franche, et cette manière noble, gracieuse, hardie, audacieuse même, de présenter la phrase musicale. Ne parlons pas de style, mais seulement du volume des voix. Croyez-vous que

(1) J.-J. Rousseau. (*Dict. de Musique.*)

(2) Voyez la *Méthode de Chant* du Conservatoire, chap. II.

le même sextuor, exécuté à Feydeau ou aux Bouffons, donne la même masse de son? Quelles sont les raisons de cette différence? L'étude et l'exercice : les poitrines françaises sont aussi vigoureuses que celles des Italiens.

2°. Il a l'oreille juste ; il va se tromper comme un autre qui ne l'aurait pas, mais en raison inverse. Celui-ci s'égare pour ne pas prendre le ton qu'on lui donne ; l'autre, pour saisir celui qu'on ne lui donnait pas. Tout l'orchestre a frappé la tonique, le chanteur doit entrer ensuite par une neuvième, une quinte augmentée, une septième diminuée. La note de l'orchestre, qui correspond à celle du chanteur, étant attaquée simultanément par la voix et les instrumens, ne peut point donner le ton ; il faut donc s'attacher à une de celles qui la précèdent. Cette note fondamentale, intermédiaire ou aiguë, sert de point d'appui pour mesurer les intervalles ; et si l'acteur ne joint pas à une longue expérience la connaissance parfaite de toutes les altérations que ces intervalles peuvent éprouver en montant ou en descendant, son intonation sera fausse, douteuse ou tardive.

3°. Sa voix est brillante et sonore : mais il grasseye ; c'est le défaut ordinaire des routiniers. Cette prononciation vicieuse donne au chant une âpreté insupportable : le son, émis par la

poitrine, se trouvant intercepté, retenu par les organes qui doublent et triplent l'articulation de l'*R*, perd de son volume, de son timbre et de sa qualité. L'*aurrorre*, l'*amourre*, *perre barrebarre*, *orrrdrre affrrreux*, *sorrre crrruel*, ne voilà-t-il pas des mots bien favorables pour la mélodie? Le chanteur de la bonne école a mis toute son étude à faire filer avec douceur des consonnes qui viennent s'opposer sans cesse à la grâce et à la légèreté de l'élocution.

4°. Il a du goût : tant pis ; c'est nous dire qu'il va broder inconsidérément les passages, leur donner à tous le même air de famille, par l'éternelle répétition de quelques roulades banales, protocole des manœuvres ; altérer le dessin de la mélodie, sans se soucier des accords qui la soutiennent ; se perdre dans des points d'orgue amphigouriques, et se retrouver enfin, faisant voyager bravement des *mi naturels* sur la même note que la basse tient en *bémol*. (*Fig.* 18.)

Je ne dis rien des substitutions de notes : cela est trop au-dessus de sa portée. Si, pour rendre l'intonation plus facile, le compositeur a mis l'*ut dièze* à la place du *ré bémol*, notre novice ne manquera pas de donner à cette note le *ré naturel* pour appoggiature, et déchirera sans pitié l'oreille qu'il devait charmer. L'exemple que nous citons (*Fig.* 19.) se trouve à la 13e mesure

du premier duo de *don Juan.* Ce petit trait arrête constamment les chanteurs les plus intelligens, s'ils sont dépourvus de doctrine. Ils s'aperçoivent bien qu'ils chantent faux, mais ils ne peuvent pas interroger l'orchestre pour lui demander la cause de leur effroyable discordance.

5°. Quand il sait un rôle, rien ne peut le troubler dans son exécution. Cela est vrai, mais cette exécution ne se ressent-elle pas de la contrainte qu'il éprouve? L'écolier qui, sur un théâtre de collége, récite les tirades de César ou de Philoctète, possède aussi très-bien son rôle, cela ne fait pas qu'il le rende mieux. Emphatiquement monotone et d'un ridicule achevé, son débit approche pourtant plus de celui des Talma, des Lafon, que le caquetage mélodique des routiniers n'approche du chant noble et gracieux des Garat, des Martin, des Levasseur, des Branchu, des Duret, des Regnault; et encore les routiniers n'exécutent-ils que des rôles faits à leur taille, et dans lesquels on n'a mis que des passages simples et les accords accoutumés, point d'effet hardi, point de transition heurtée : c'est un chemin bien uni où l'aveugle marche sans crainte.

Eh! pouvons-nous assez déplorer les retards que l'ignorance des acteurs a mis aux progrès

de l'art, et les sacrifices immenses que tel compositeur a été obligé de faire pour s'abaisser à leur niveau? Monsigny, Dalayrac, Grétry surtout auraient-ils si souvent reproduit ces accompagnemens de mauvais goût, où le violon suit la voix à l'unisson ou à l'octave, s'il n'avait fallu guider pas à pas des chanteurs sans expérience? Pourquoi ces auteurs n'ont-ils jamais introduit dans leurs opéras ces morceaux de facture, ces finales intrigués, véritables Protées musicaux qne nous admirons dans les compositions de la nouvelle école? Ils auraient pu les écrire, sans doute; mais qui les eût exécutés? Forcés de s'en tenir à la comédie à ariettes, et même au simple vaudeville, ils n'ont pu s'élever jusqu'à l'Opéra, que quand plusieurs musiciens excellens, tels que Solié, MM. Chenard, Martin, Gaveaux, Lesage, sont venus se mêler à une troupe indisciplinée, et ont offert au virtuose un corps de réserve sur lequel il pouvait compter.

« Le chanteur le plus exact vous glacera tant « que sa voix inanimée n'exécutera que molle- « ment et timidement la note écrite. D'où nais- « sent vos transports? De sa chaleur, de son « propre ravissement; lorsque, dans un aban- « don réglé, il atteint les limites des cordes ex- « pressives de sa voix; qu'il semble s'affranchir « des entraves de l'art qui gouverne son empor-

« tement, et qu'il risque même d'échapper à la « mesure sur laquelle il retombe avec justesse, « éclat et certitude (1). »

Pourquoi donc les acteurs qui ignorent l'art du chant, et dont l'exécution est si vicieuse, obtiennent-ils journellement les suffrages du public ? C'est que le public n'en a jamais eu de meilleurs, qu'il s'accoutume à tout, juge des effets sans recourir aux causes ; finit même par se persuader que les résultats mesquins de notre scène lyrique, et tous les défauts qui proviennent seulement de l'exécution, sont tellement inhérens à notre musique, qu'on ne saurait les corriger ; regarde nos bons chanteurs comme des phénix dont la nature est avare, et se contente d'en trouver un petit nombre dans de grandes sociétés dramatiques.

Je sais bien qu'il y a des exceptions à faire, et que plusieurs routiniers ont des talens estimables. On ne peut cependant se défendre de dire, en les applaudissant : Que ne feraient-ils pas, si une bonne éducation musicale, les conseils d'un maître éclairé, l'expérience de l'école avaient prêté leurs secours à ces élèves de la nature, et perfectionné de si heureuses dispositions ? Il est facile d'observer qu'ils échouent dans le canta-

(1) N. L. Lemercier.

bilé. Les traits rapides, les roulades légères sont à la portée de tous les gosiers flexibles ; mais le style large et soutenu demande un chanteur consommé. L'hirondelle et le moineau franchissent l'espace d'un vol agile ; il n'est permis qu'à l'oiseau de Jupiter de planer majestueusement au haut des cieux.

Consultez le *Cours de Déclamation* de M. Larive, et vous verrez quelles sont les qualités que la voix du comédien doit avoir. Que de soins, que de travaux pour la rendre sonore, brillante, sensible, pathétique ! On ne destine pourtant cet organe qu'au débit oratoire, à la simple déclamation ; et l'on voudrait faire chanter celui qui ne sait pas même parler !

A la richesse des moyens, aux ressources que donnent la doctrine et l'exercice, se joint encore, dans certains sujets, la magie du timbre de la voix. Ceux qui ont entendu Rousseau, M. Garat, mesdames Scio et Barilli, ne perdront jamais le souvenir des sensations que leurs délicieux accens faisaient éprouver.

« Quand les femmes réunissent tous les char-
« mes et les attributs de leur sexe, elles ont
« en outre un timbre enchanteur, une physio-
« nomie de voix dont la douce séduction suffit
« quelquefois pour inspirer les sentimens les
« plus tendres et les plus douces émotions. Chez

« quelques femmes, ce genre d'attrait est au-
« dessus de toute expression. Une actrice célè-
« bre, mademoiselle Desgarcins, lui dut en
« partie ses succès; à peine avait-elle parlé, ou
« seulement laissé échapper quelques sons, que
« l'on était saisi, ému ; on aurait en vain voulu
« s'en défendre; et cette magie réalisant un jour
« tout ce que la poésie a attribué de merveilleux
« à la musique, attendrit des assassins qui s'é-
« taient introduits chez cette touchante actrice,
« et qui furent désarmés par la séduction toute
« puissante de sa voix (1). »

On nous répète sans cesse qu'il n'y a plus de voix et que la France entière ne peut satisfaire aux besoins pressans des théâtres lyriques de Paris. A quelques variations près, les êtres se reproduisent toujours en nombres relatifs les uns aux autres, et dans les proportions dès long-temps établies. Le don du chant vient d'une disposition physique, d'une conformation particulière de l'homme. La voix est héréditaire dans les familles comme la beauté des formes, la haute stature, le poil roux, la surdité, et autres qualités ou défauts d'organisation. Les voix existent, on ne sait pas les trouver, et d'ailleurs la

(1) *Remarques physiologiques sur la Physionomie de la voix*, par L. J. Moreau (de la Sarthe.)

doctrine manque. A mesure que l'art acquiert plus de perfection, le nombre des artistes diminue. La véritable pépinière en est détruite depuis long-temps. Les maîtrises des cathédrales nous ont donné Roland-Lassus, Albrechts-Berger, Haydn, Lalande, Montéclair, Floquet, d'Haudimont, Giroust, Grétry, Méhul, Lemoine, Rousseau; MM. Gossec, Lesueur, Perne, Boïeldieu, Gaveaux, Champein, Lays, etc., et presque tous les bons musiciens des théâtres et des orchestres de France. Le Conservatoire a rendu des services de la plus haute importance à la musique; il l'a régénérée; il ne pouvait pourtant pas remplacer ces nombreuses écoles qui, placées sur tous les points du royaume, faisaient rechercher avec soin les belles voix (1) et les cultivaient pour le service des cathédrales. Jusqu'à l'époque de la révolution, quatre mille jeunes chanteurs ont reçu constamment une excellente éducation musicale. Le Conservatoire n'en a jamais pos-

(1) Pendant les instructions et les cérémonies de la première communion, les enfans chantent des cantiques, et l'on sait qu'ils donnent à leur organe tout le développement dont il est susceptible. Le maître de chapelle suivait ces exercices pour remarquer les belles voix et choisir les enfans de chœur; par ce moyen, tous ceux que la nature avait doués d'un organe propre à la musique, se présentaient à leur tour à l'examen du maître, et étaient admis ensuite à ses leçons. C'était une espèce de conscription musicale à laquelle chaque enfant satisfaisait en temps utile.

sédé cinquante, et quels chanteurs encore! On les recrutait dans Paris ou ses environs; tandis qu'il est prouvé que nos provinces méridionales fournissent de plus belles voix et en plus grande quantité. Il est vrai que l'on a demandé quelquefois des sujets pour le pensionnat, mais le nombre était fixé à douze seulement, et les jeunes gens qui réunissaient les qualités nécessaires pour y être admis se décidaient rarement à s'éloigner de leurs parens, à abandonner leur industrie pour se rendre à Paris et courir les chances d'une carrière qui n'est brillante et lucrative que pour les premiers sujets.

L'éducation des enfans de chœur ne présente que des avantages : logés, nourris, vêtus, instruits, entretenus aux frais du chapitre, ils atteignent leur dix-septième année, et quittent la maîtrise comme ils auraient fait le collége. Les grands talens prennent leur essor et suivent l'impulsion que leur donne le génie musical; l'un se consacre au service religieux, l'autre se destine aux concerts, à la scène lyrique; ceux qui perdent leur voix par l'effet de la mue, conservent néanmoins ce qu'ils ont acquis de plus précieux, la science musicale; et la culture des instrumens ou l'étude de la composition leur font trouver bientôt de nouveaux avantages qui les dédommagent de ceux dont ils viennent d'être privés.

Ceux qui n'ont ni l'ambition, ni les moyens de se faire un nom, deviennent d'excellens praticiens, et n'ayant jamais quitté leurs familles, peuvent se livrer de bonne heure à l'état que leurs pères avaient embrassé, cultivant la musique pour leur agrément, ou pour s'en faire une ressource, selon que leur situation le permet ou l'exige. Ces élèves, formés dans leurs villes natales, ne s'en éloignaient pas, et réservaient ainsi aux provinces une réunion d'exécutans d'un grand mérite. Presque tous ceux que le Conservatoire a formés sont restés à Paris. Que viendraient-ils faire dans les départemens ? à peine y compterait-on dix villes dans lesquelles un musicien peut trouver, non pas la fortune, mais une honnête existence. Son talent ne lui suffisant pas, il est obligé de recourir à d'autres moyens dont le résultat est plus certain.

Dans la ville que j'habite, et dont la population s'élève à vingt-cinq mille âmes, le pianiste seul se tire d'affaire ; les violonistes sont négocians, le violiste tient la comptabilité à l'Hôtel-de-ville, le bassoniste y enregistre les naissances et les décès ; les deux cornistes sont courtiers ; le hautbois est joué par un ébéniste, la clarinette et la flûte, par des fabricans d'étoffes ; la basse, par un marchand de vin. La belle perspective pour un jeune conservatorien! Laissera-t-il

la capitale pour venir dans un pays où il mourra de faim et de soif, si, par un expédient que la nécessité suggère, il ne réunit son archet à la navette ou au rabot? Pour qu'un musicien reste en province, il faut qu'il y soit né, qu'il y ait été élevé, et que les liens du sang, l'amour de son pays l'y retiennent : son art n'y est point une profession. Toutes les personnes dont je viens de parler auraient-elles le talent qu'elles possèdent, si on ne les avait, pour ainsi dire, forcées à recevoir la doctrine en les comblant de soins et de prévenances (1)? Un artisan qui n'a que le nécessaire ira-t-il payer un maître de musique et perdre son temps à apprendre les élémens d'un art qui ne doit lui donner ni gloire, ni profit? L'homme riche se livre à l'étude, mais de quelle manière?

> C'est un gentilhomme qui chante,
> Et qui ne se fatigue pas.

A part quelques talens qui se réservent le plus souvent pour les concerts particuliers, la classe des amateurs est d'une nullité absolue, à l'église, aux académies, au théâtre. Le désir de se former pour l'exécution les attirera pendant quelque temps

(1) A défaut de maîtrises, il devrait y avoir dans chaque département au moins une école *gratuite* de musique. Je n'oserais pas assurer que le nombre d'élèves fût toujours au complet.

dans un orchestre ; ils ne manquent pas de l'abandonner dès qu'ils commencent à être utiles. La confiance qu'inspire la fortune, la certitude de plaire à un auditoire composé de parens, d'amis, de gens sans goût et sans exercice, ou flatteurs par intérêt, font concevoir à l'amateur une grande idée de ses talens ; les difficultés le rebutent, le travail le fatigue, et il s'arrête presque toujours au milieu de sa course. La musique n'est regardée par les gens riches que comme un frivole amusement ; et ceux que le sort condamne au travail ont trop peu de temps à donner à l'étude pour acquérir des connaissances profondes. Les bons praticiens vieillissent, disparaissent peu à peu, et je ne vois personne pour les remplacer. Il est telle ville où l'on joue *Œdipe à Colone* avec deux violons, un cor, une clarinette et un basson, qui, dans dix ans, ne jouira plus de cet avantage (1).

> Ætas parentum. . . . . . tulit
> Nos nequiores, mox daturos
> Progeniem vitiosiorem.

Il est assez piquant de faire l'application de ces vers d'Horace au peuple des musiciens, en exaltant en même temps les progrès de leur art.

(1) A la mort de Charles XII, il n'y avait plus en Suède que deux hommes capables de lire la musique.

C'est que ces progrès ne se font sentir que sur un seul point ; l'art s'élève à Paris et tombe en ruines dans les départemens : j'en ai montré la cause dans la suppression des maîtrises.

On envoye de temps en temps des émissaires dans toute la France pour chercher des voix et recruter pour l'Opéra. On rencontre beaucoup de sujets, et bien peu sont admis : l'un grasseye ou parle du nez; (1) l'autre ne sait pas le français ou gasconne durement, et tous ignorent la gamme. Le maître de chapelle vous eût livré les mêmes individus, musiciens parfaits ; et tous les défauts que vous leur trouverez, et qui à dix-huit, à vingt ans ne peuvent souvent pas se corriger, auraient cédé sans peine à des études suivies, à des exercices régénérateurs, dont l'effet est certain sur l'organe tendre et flexible d'un enfant. Cette voix naguères brillante et légère et que des mœurs pures ont préservée de tout accident ; (2) cette voix en changeant de diapason et de timbre, conservera néanmoins sa fraîcheur, son mordant, ses intonations franches et hardies. Un jeune chantre de cathédrale n'a jamais exécuté qu'une musique sans passions, à

(1) Larrivée avait ce défaut. Un plaisant qui l'entendait pour la première fois, s'écria : *Voilà un nez qui a une belle voix.*

(2) La clôture des élèves est absolument nécessaire dans une école de chant.

un âge où il n'en ressentait pas les atteintes, formez-lui le goût, développez ce feu qui couve dans son cœur, en lui faisant chanter des compositions destinées à la scène, donnez-lui un maître de déclamation, et vous aurez bientôt un Œdipe, un Thésée ou un Polynice.

Voilà les avantages d'une éducation précoce. Le sujet inculte sera retenu au solfége, livré aux dégoûts qu'inspirent les élémens des sciences, à un âge où il devrait tout savoir. Ces études tardives lui feront perdre un temps bien précieux, on le verra languir sur les bancs, tandis qu'il aurait pu paraître avec succès sur la scène; mais non, il laissera son pédagogue pour s'enrôler sous la bannière de la routine et brailler les airs de Richard et de Licinius, dont on lui aura sifflé les mélodies, et dès lors c'est un homme perdu pour l'art.

Fénélon, dans sa *Lettre à l'Académie,* observe que « certains climats sont plus heureux que « d'autres pour certains talens comme pour « certains fruits. Par exemple, le Languedoc et « la Provence produisent des raisins et des « figues d'un meilleur goût que la Normandie et « que les Pays-Bas. De même les Arcadiens « étaient d'un naturel plus propre aux beaux- « arts que les Scythes. Les Siciliens sont encore « plus propres à la musique que les Lapons. On

« voit même que les Athéniens avaient l'esprit « plus vif et plus subtil que les Béotiens. »

Si la douceur du climat porte son influence sur les qualités intellectuelles, elle doit agir avec bien plus de force sur les organes de la voix, le don du chant dépendant d'une disposition particulière du corps humain.

Dans le département de Vaucluse, l'un des plus petits de la France, je connais cent voix de toute espèce, propres au chant, où doit en présumer le double. Six pourraient être produites en première ligne sur les théâtres de la capitale. Un premier dessus, un contralte de femme, un tenor, deux basses, un bariton ou pour mieux dire une de ces voix triples dont la nature est si avare et que l'on a admirée dans Cailleau, MM. Lays et Martin. Depuis la suppression des maîtrises, toutes ces richesses sont à peu près inutiles, et parmi ces cent voix, on en compte à peine quatre cultivées : cela donne d'autant plus de regrets que la plupart des personnes qui les possèdent ont en même temps les plus heureuses dispositions et une intelligence surprenante.

Les Italiens aiment beaucoup les voix aiguës, les Français semblent donner la préférence aux moyennes, et les Allemands aux basses. La différence des climats influerait-elle sur le goût de

chacune de ces nations? Cela paraît probable. En Italie, le premier rôle d'homme dans l'opéra sérieux, est rempli par un soprane, en France par un tenor, en Allemagne par une basse; et ce qui est vraiment singulier, c'est que des opéras entiers sont écrits pour une seule espèce de voix d'homme. *L'Orfeo* est chanté par trois voix aiguës; *Stratonice, Joseph*, l'*Irato* par trois et quatre tenors; *Don Juan* et *Figaro* par quatre basses.

Il y a d'excellens chanteurs en France : un ouvrage exécuté par des talens tels que mesdames Garat, Duret, Branchu, Regnault, Hymm, Boulanger, Palar, etc., et MM. Garat, Ponchard, Nourrit, Roland, Le Comte, Martin, Batiste, Eloi, Albert, Dérivis, Levasseur, pourrait satisfaire les plus difficiles; mais il est reçu qu'avec une voix brute et de la mémoire on peut se produire sur la scène. Le parterre, dès long-temps accoutumé à une exécution aussi mesquine que barbare, continue à tolérer ses effroyables défauts. Le comédien ne fait aucun effort pour parvenir à la perfection; il est applaudi, fêté, comblé des faveurs de la fortune : que peut-il obtenir de plus? le suffrage des connaisseurs; et cela n'est point assez essentiel pour lui faire surmonter les dégoûts de l'étude.

Dans la comédie ou la tragédie, un acteur, quoique mal secondé, peut déployer ses moyens

et se livrer à l'inspiration ; son confident n'est là que pour lui donner les répliques : mais le discours musical passant successivement du solo au dialogue, et du dialogue à l'ensemble, le héros d'opéra se trouve alors dans la dépendance de celui qui vient unir sa voix à la sienne. Le personnage le moins important de la pièce devient quelquefois le pivot sur lequel roule tout un finale. Il faut donc nécessairement que chacun des acteurs sache la musique, pour que le chanteur ne soit pas exposé à se trouver vis-à-vis d'un automate à ressorts, qui, n'agissant que par sauts et par bonds, pressant ou retardant la mesure, comme ils le font tous, syncopera continuellement avec la première partie.

Dans une symphonie, le basson et la viole sont aussi essentiels que le violon et la flûte. Souffrirait-on qu'un musicien d'orchestre ignorât son art et ne connût pas même la portée de son instrument? Depuis le violoniste jusqu'au timbalier, tous passent aux plus sévères épreuves. Vous exigez que celui qui frappe les cimbales ou le triangle soit musicien ; et certes si l'on devait avoir quelque indulgence, ce serait bien pour lui ou pour ce jeune violoniste perdu dans la foule des exécutans, et dont la docile inexpérience est guidée par le chef de pupitre. Mais non, un orchestre doit être composé en entier

de musiciens, et de bons musiciens; et le chanteur, dont la voix règne en souveraine dans l'empire de la mélodie; le chanteur, qui doit prononcer le discours musical, le nuancer, donner du mordant à l'harmonie, en faire sentir les effets, hâter ou ralentir la mesure, exprimer les sentimens du compositeur, faire ressortir les beautés de son ouvrage, le chanteur enfin, chef suprême de toute musique dramatique, ne sera point musicien! Il faut avouer que c'est là une des idées les plus bouffonnes qui soient jamais sorties des cerveaux français, et la légèreté de notre nation, le désir immodéré de se former un Opéra bon ou mauvais, malgré Apollon et Minerve, ont seuls pu la faire adopter.

Nos yeux seraient-ils plus délicats que nos oreilles, et faudrait-il plus d'art pour les charmer? Tout me porte à le croire. On applaudit des chanteurs ignorans et nous voulons d'habiles danseurs. Ceux-ci n'obtiennent les faveurs du public qu'après avoir passé des années à l'école des pirouettes et des entrechats; et les autres arrivent sans préparation aucune aux premiers emplois de la scène. Sans cette bizarrerie, nous aurions pu nous procurer avec autant de facilité des troupes de danseurs aussi nombreuses que nos troupes lyriques: elles sont toutes

trouvées. En voyant sautiller, fretiller, cabrioler les paysans de Limonet et de Collonges, de Saint-Gervasi et de Montfavet, aux sons de la musette ou du galoubet, je me suis dit souvent : Voilà le ballet de l'opéra qu'on nous a donné hier.

Oui, c'est ainsi que chante et danse la nature.

Ce qu'il y a de plus fâcheux, c'est que la routine impose de rigoureuses lois au génie. Le compositeur travaillant pour des manœuvres, au lieu de tenter ces effets hardis, ces combinaisons ingénieuses que nous trouvons dans les opéras étrangers, est obligé de se conformer aux moyens de ses exécutans, et de ramper avec ceux qui sont condamnés à ramper. Donner la massue d'Hercule à un pygmée, c'est le charger d'un fardeau inutile. On me dira peut-être que Méhul, MM. Chérubini, Berton, Lesueur, ont imité Mozart dans son audace. Ont-ils lieu d'en être satisfaits? J'en appelle à ceux qui ont vu représenter *Lodoïska*, *les Deux Journées*, *Télémaque*, *Médée*, *Phrosine et Mélidore*, et surtout *Montano et Stéphanie*.

O vous, qui chantez avec tant d'assurance les duos, les trios de *la Belle Arsène* et de *Zémire et Azor*, vous, dont on admire le parfait ensemble dans le trio des *Prétendus*, le quintette de *la*

Mélomanie, les chœurs d'*Azémia*, de *Blaise et Babet*, et autres morceaux de cette force,

Aux lauriers de Clairval illustres prétendans,
Tout ce que la routine a produit de vaillans,
Paraissez :

je vous proposerai d'exécuter, non pas le *Requiem* de Mozart, ni la messe de M. Chérubini, encore moins le *Stabat* de Pergolèse, ou l'oratorio d'Haydn : c'est bien pour vous de la musique sacrée, car vous n'oseriez y toucher; mais seulement un petit trio, si petit, si petit, que ce n'est vraiment pas la peine d'en parler. Je veux dire celui que les masques chantent dans *Don Juan*, ou seulement dix mesures à choisir dans le sextuor de cet opéra; et si après un an d'études et de répétitions vous venez à bout de les rendre passablement, je me range aussitôt parmi vos admirateurs.

A quelques brillantes exceptions près, si l'on a toujours fait en France de la musique simple, facile et pauvre d'harmonie, c'est qu'il n'y avait pas de chanteurs. Et maintenant il se forme peu de chanteurs, attendu que notre répertoire se trouve à la portée des routiniers. Nous voilà enveloppés dans un cercle vicieux. Il est bien facile de nous en tirer. Les idées que je pourrais donner sur ce sujet intéresseraient peu mes lec-

teurs; je me bornerai donc à les communiquer aux personnes qui sont chargées de veiller à ce que l'art musical ne se perde pas tout-à-fait en France.

CHAPITRE IX.

DES EMPLOIS ET DES RÔLES.

Les sentimens qui agitent le cœur humain peuvent être exprimés par toute sorte de voix ; il y en a cependant dont la gravité, la douceur, l'éclat, la légèreté, semblent convenir mieux à certains emplois. Ainsi, la majesté d'un roi, la pompe religieuse d'un grand-prêtre, les remords, la sombre inquiétude d'un tyran, s'accordent bien avec les accens de la basse ; ceux du tenor rendent à merveille la tendresse d'un amant et la fierté chevaleresque d'un jeune guerrier ; mais je voudrais que ce fût réellement un tenor, et non pas une haute-contre : cette voix est ordinairement très-bornée. Si elle est naturellement aiguë, il est rare que le médium soit bon et que le bas ait du mordant. Si le chanteur ne doit ses tons élevés qu'aux exercices multipliés, aux efforts de l'étude, il perdra dans le bas plus qu'il n'aura gagné dans le haut. D'ailleurs, cette voix claire et flûtée, qui convenait parfaitement aux Colins, aux Pierrots, aux Sylvandres, et au chant maniéré des héros de Lulli et de Rameau, s'accorde mal avec notre musique passionnée, véhémente, et dont le rhythme suit avec fidélité la déclamation théâtrale. Je reconnaîtrai les accens

d'Achille dans un tenor vigoureux et sonore, et non pas dans l'éclat étourdissant d'une haute-contre.

Il est fâcheux que Gluck ait été obligé d'ajuster les premiers rôles de ses opéras à la portée de la voix de Legros, qui était alors le seul acteur capable de les chanter. Piccini, Sacchini, après s'être soumis d'abord à la même loi que la nécessité leur imposait, ont modifié la haute-contre en la ramenant à un diapason plus bas, et nos compositeurs ont fini par la bannir tout-à-fait de leurs opéras. Rodrigue, Enée, Polynice peuvent être considérés comme des tenors; Licinius et Cortez n'ont aucun rapport avec la haute-contre.

Les premiers rôles ne sont plus disposés pour cette espèce de voix, et l'on baisse le ton des morceaux qui peuvent être transposés. Si des airs tels que ceux d'*Iphigénie, Calchas d'un trait mortel percé*, ou de *Renaud, Déjà la trompette guerrière*, se chantent dans un ton plus bas que celui de la partition; c'est moins à cause de l'impuissance des acteurs, que pour offrir aux oreilles délicates des gens de goût des sons plus mâles et plus flatteurs.

La haute-contre, ne pouvant se prêter à l'expression des grandes passions sans recourir aux cris, ne saurait convenir aux premiers rôles;

mais, dans un morceau tendre et affectueux, exécuté par des acteurs secondaires, elle sera toujours d'un agréable effet : nous aimons à la retrouver dans le trio des prisonniers de l'opéra de *Fernand Cortez*.

Cette voix différant si peu de celle de tenor, je ne vois pas pourquoi on lui a donné une partie séparée dans les chœurs ; il me semble qu'en réunissant ces deux voix sur la même note, l'harmonie aurait plus de clarté. Les dessus venant se joindre immédiatement au tenor, la haute-contre est réduite à quelques tons éclatans, qu'elle psalmodie jusqu'à satiété (*Fig.* 20.). Son domaine est si étroit, qu'il n'est guère possible de lui confier l'exécution d'un chant suivi, mais seulement des tenues insignifiantes. On dira peut-être que ces pédales intérieures servent à lier les autres parties, et que leur fastidieuse uniformité se trouve masquée par le chant figuré des dessus et des basses : j'en conviens ; mais le rapport qui existe entre les voix intermédiaires et les voix extrêmes employées dans un chœur, est de deux à trois (1). Vous affaiblissez donc la bonne note du tenor en occupant la haute-contre à une tenue qu'on pourrait abandonner aux cors ou

(1) Les chœurs de l'Académie royale de Musique se composent de douze premiers dessus, douze seconds dessus, huit hautes-contre, huit tenors, et douze basses.

aux clarinettes. De combien de subtilités harmoniques ne faut-il pas se servir pour ajuster cette partie avec une certaine régularité? Si vous pouvez trouver de véritables hautes-contre qui prennent l'*ut* sans effort, à quoi vous serviront les seconds dessus, puisque tout leur diapason se trouve envahi par ces voix monstrueuses (*Fig.* 21.)?

Il y a plusieurs manières de composer un chœur dramatique :

1°. à quatre parties, dessus, haute-contre, tenor et basse : les chœurs de presque tous nos opéras sont écrits ainsi.

2°. à trois parties, dessus, tenor et basse, comme les chœurs de la messe à trois voix de M. Cherubini et ceux des opéras italiens. Dalayrac a suivi ce modèle dans son opéra de *Montenero*.

3°. à quatre parties, dessus, contralte de femme, tenor et basse : c'est ainsi que sont disposés les chœurs du *Requiem* de Mozart et des oratorios de Haydn.

4°. à cinq parties, deux dessus, deux tenors ou contralte et tenor, et basse : l'offertoire de Jomelli en fournit un exemple, que M. Spontini a reproduit dans *la Vestale*.

5°. à six parties, deux dessus, deux tenors,

deux basses, comme le chœur du songe d'Ossian, dans *les Bardes*.

6°. à huit parties, mais c'est alors un chœur double, et qui, sous le rapport des voix, doit être considéré comme formant deux chœurs séparés de quatre parties chacun.

Je ne crains pas d'affirmer que les 2e, 3e, 4e et 5e manières d'écrire un chœur sont préférables à la première, que l'on suit généralement en France. Comme on ne saurait trop s'élever contre une méthode que le bon goût réprouve, MM. les compositeurs Français voudront bien me permettre de leur rappeler que le système vocal offre autant de voix de femme que de voix d'homme, que ces voix se succèdent les unes aux autres, et forment une longue suite de sons homogènes. Pourquoi rompre cette chaîne, en isolant le chant pour porter toute l'harmonie au grave? dans un chœur à quatre parties, pourquoi faire lutter un seul dessus contre les trois voix d'homme? ne vaudrait-il pas mieux grouper entre elles les voix aiguës, et réunir les tenors aux basses? Cette haute-contre, qui semble clouée à ses tenues monotones, ne leur a-t-elle pas encore fait imaginer de lui substituer un contralte qui donnerait des sons pleins obtenus sans effort, ou un second dessus qui, par son élocution libre et l'étendue de son diapason, four-

nirait les moyens d'établir des imitations et de suivre des dessins réguliers : car il n'est pas inutile de faire observer que cette répartition inégale rend les réponses de la fugue difficiles et quelquefois même impraticables, attendu que la haute-contre ne remplit jamais qu'une partie du vide occasionné par l'absence du second dessus. Employée constamment dans les tons élevés, elle étouffe le chant par des sons aigres et criards, que l'on peut rendre éclatans, mais non pas suaves et mélodieux. Malgré d'aussi graves inconvéniens, on s'obstine à suivre encore cette ancienne méthode : Paisiello l'a bannie de la chapelle de la cour. Si l'on ne s'efforce pas d'opérer la même réforme à l'Académie Royale, espérons que le défaut d'enseignement nous servira mieux que n'ont fait les compositeurs. Les voix de haute-contre, demandant des soins précoces, sont d'une excessive rareté, depuis qu'il n'y a plus de maîtrises; le recrutement des chœurs de l'Opéra offre déjà de grandes difficultés pour les chanteurs de cette espèce : un jour, peut-être, serons-nous assez heureux pour qu'il soit impossible.

Je ne parle point des chœurs de femmes; Gluck les a traités à deux parties; d'autres en ont ajouté une troisième que l'harmonie réclamait : il faut savoir se borner à ce nombre ; une quatrième nuirait à la clarté du dessin.

Une belle voix de haute-contre franche et pure est une espèce de phénomène ; on doit s'en servir, quand on le peut ; mais elle n'est pas assez nécessaire, et elle se rencontre trop rarement pour qu'on lui assigne une place dans le système vocal. Sans les exclure des chœurs dramatiques, réunissons les hautes-contre aux tenors, et je suis sûr que nous y gagnerons beaucoup pour l'effet. Si le chœur est chanté par des hommes seulement, n'aurons-nous pas toujours les premiers et seconds tenors pour porter l'accord? et si, dans un chœur complet, certains passages demandent une harmonie plus rapprochée, divisons les dessus en premiers et seconds, ainsi que les tenors et les basses même, s'il le faut ; par ce moyen, le compositeur sera libre de donner à son dessin toute l'extension possible, ou de le réduire à une marche aussi claire que simple.

Ce sont les opéras de Gluck qui maintiennent la haute-contre à l'Académie Royale de Musique ; et comme ils resteront long-temps au répertoire, il ne nous est pas permis d'espérer que l'on abandonne ce genre de voix. Cependant, serait-il impossible de transposer les *Iphigénie*, *Alceste*, *Armide*, *Orphée*? je ne le pense pas. On dira que la transposition, favorable aux airs et aux solos, enlèverait aux morceaux d'ensemble

une part du brillant des dessus : cela peut être vrai ; mais il est bon d'observer que toute la musique de Gluck est écrite dans un diapason trop élevé; ce n'est point la dégrader, que de l'abaisser d'un ton partout où la substitution du tenor à la haute-contre l'exigerait : les parties de basse seraient ainsi ramenées dans les bornes fixées à cette voix.

Quant aux chœurs, on les exécuterait en réunissant les hautes-contre aux tenors, en cédant les parties de hautes-contre aux seconds dessus. L'harmonie ayant une meilleure distribution, les forces vocales se balanceraient parfaitement.

Nous voyons par les partitions de Lulli, de Lalande, de Rameau, que Boutelou, Cledière, Muraire, Géliotte, montaient facilement à l'*ut*. Les rôles d'Orphée et d'Achille attestent que Legros parcourait sans effort les hautes régions de la mélodie. Comment se fait-il que nos hautes-contre ne puissent plus arriver à ce ton, et exécuter les mêmes rôles sans crier? C'est qu'il n'y a presque plus de voix; c'est qu'elles ne sont point aussi étendues qu'elles l'étaient jadis; c'est que la nature est avare de merveilles, et que jamais personne ne fera oublier des hommes aussi extraordinaires que Géliotte et Legros ; c'est qu'on ne sait pas former les acteurs lyriques comme dans l'ancien temps : voilà ce que vous

diront quelques vieux habitués du foyer. N'en croyez rien. Les voix modernes sont tout aussi bonnes que celles d'autrefois, et les chanteurs valent beaucoup mieux. Si leurs moyens ne sont pas en rapport avec les anciens rôles, n'en cherchons pas d'autre cause que le changement fait au diapason, pour donner plus d'éclat aux orchestres.

Elevé d'un ton entier, le diapason a porté l'échelle mélodique à l'aigu en la faisant marcher d'un degré sur tous les intervalles. Le *la* est devenu *si*, le *si bémol*, *ut*, l'*ut* a pris l'intonation du *re*, et ainsi de suite, quoique les signes qui les représentent n'aient éprouvé aucune altération. Cette révolution s'opéra bien aisément à l'égard des instrumens, en donnant plus de tension aux cordes ou en amoindrissant les tuyaux (1). Ces moyens ne pouvaient être employés pour les voix. On crut qu'avec quelques efforts et des exercices prolongés les chanteurs parviendraient

(1) Les orgues faites depuis cinquante ans ou plus n'ont point éprouvé ces variations, et leur accord se règle toujours sur l'ancien diapason; de là vient la différence d'un ton que l'on remarque entre le ton de l'orchestre et le ton de cathédrale. Chantez le *Dixit* de Lalande, avec accompagnement d'orgue, et vous vous convaincrez que le fameux *ut* de l'*Amen*, que donne la haute-contre, n'était réellement que notre *si bémol*, et qu'il ne fallait par conséquent pas être un foudre de guerre pour prendre à voix pleine une note que de simples tenors attaquent vigoureusement.

à surmonter l'énorme difficulté que ce changement venait de leur créer. Point du tout. Ces efforts, multipliés à l'infini pour soutenir pendant toute la durée d'un opéra, des mélodies d'une extrême élévation, fatiguaient, épuisaient les chanteurs. Ils auraient fini par ruiner toutes les voix, si l'on n'eût remédié à cet inconvénient.

Voici le raisonnement que l'on fit. Le diapason était trop bas, nous l'avons haussé d'un ton; il est maintenant trop aigu, prenons un moyen terme, et baissons-le d'un demi-ton. Cette altération semblait devoir tout concilier. Mais on ne songeait pas que ce diapason bâtard, adopté *seulement* par l'Académie de Musique, allait la séparer en même temps de l'ancienne et de la nouvelle école. Trop élevé pour les opéras de Gluck, ce diapason a trop de gravité pour les compositions de Haydn et de Mozart, qui ont été écrites en Allemagne. On a pu le remarquer aux représentations de *Don Juan* et de *la Flûte enchantée*, et cette différence n'a pas peu contribué à la mauvaise exécution de ces deux chefs-d'œuvre. Mais, dira-t-on, l'Académie Royale est assez riche de son propre fonds sans rien emprunter aux étrangers; elle ne manquera jamais de nouveautés disposées d'après le tempérament de son orchestre. Cet argument serait sans réplique, si nous n'avions pas, dans

les départemens, cinquante troupes de comédiens qui, par une coutume assez singulière, se condamnent volontairement à répéter les opéras bons et mauvais représentés dans la capitale. Il est à présumer que les voix de ces comédiens ne valent pas celles des acteurs de Paris ; et cependant les orchestres de province, montés au diapason ordinaire, les forceront à chanter ces compositions un demi-ton plus haut qu'elles n'ont été écrites.

Il faut être chanteur pour savoir ce que c'est qu'un degré de plus ou de moins dans l'intonation d'un air. Cela suffit quelquefois pour dérouter le débutant qui arrive des départemens; la gravité du ton paralyse ses moyens. Car le plus ou le moins sont également nuisibles à l'homme accoutumé à se régler sur un point invariable.

Tout se réunit pour commander la réforme d'un système qui n'est pas en rapport avec celui que suivent nos voisins et le reste de la France. Il faut nécessairement une parfaite unité dans les conventions faites avec le peuple des artistes. Il est difficile de s'isoler sans tomber dans la barbarie. Pourquoi avons-nous repris les anciens noms des mois, quoique insignifians? C'est que notre brumaire présidait aux moissons et notre messidor aux vendanges, chez d'autres nations.

Ramener le diapason de l'Académie Royale

au degré généralement adopté, supprimer en même temps les voix de haute-contre, les remplacer par des tenors dans les rôles principaux, et par des seconds-dessus dans les chœurs, voilà des résultats également avantageux pour l'art, et qui s'obtiendraient par le même moyen, si l'on voulait se décider enfin à transposer six ou huit partitions de l'ancien répertoire. Jusqu'à présent on n'a fait que tâtonner. L'impérieuse nécessité s'en fait mieux sentir de jour en jour; elle nous forcera tôt ou tard de suivre le plan que je propose, et c'est alors seulement que l'équilibre s'établira dans cette grande machine.

D'après ce que nous avons dit sur les voix et leurs différentes qualités, il est facile de se persuader combien il importe de les employer avec discernement, en les retenant chacune à la place qu'elle occupe dans le système général. Ce n'est qu'en France que l'on a la manie de porter les voix au-delà de leur diapason. Je voudrais, au contraire, les resserrer dans leurs bornes les plus étroites, pour n'en obtenir que des sons purs et nourris. La nature, l'art et le goût ont dicté des lois à ce sujet, on ne devrait jamais s'en écarter. Nous les avons suivies assez fidèlement dans le style sérieux (1); elles ont été, de

(1) Nous ne remontons qu'à la régénération opérée par Gluck.

tous les temps, méconnues à l'Opéra-Comique.

En voici la raison :

Lorsque le théâtre de la Foire, connu sous le nom de Comédie Italienne commença à représenter des comédies lyriques, on ne prit pas la peine de chercher de nouveaux acteurs pour ce nouveau genre. Les rôles d'un opéra furent distribués comme on aurait fait ceux d'un drame ou d'un vaudeville : chacun y conserva son emploi et continua de paraître en amoureux, en tuteur, en valet, en bailli, comme il avait coutume de le faire. Sans égard pour la qualité des voix, on ne songea point à les mettre en rapport avec le caractère du personnage. Au lieu de se régler sur les bons modèles et de suivre le système dramatique des Italiens, les Français composèrent leurs pièces pour les acteurs, au lieu de former des acteurs pour les pièces. Notre nation désire vivement; pressée de jouir, elle pardonne tout à celui qui aplanit les difficultés de quelle manière que ce soit. On passe sur de nombreux défauts en se proposant de les corriger ensuite ; ils se propagent peu à peu et l'usage finit par les rendre inattaquables.

Avant cette époque, l'Académie Royale présentait les mêmes bigarrures que l'on remarque de nos jours à Feydeau. Il a été un temps où tous les rôles principaux étaient confiés à la basse, à cause de Thévenard, acteur à la mode, qui chantait cette partie.

Les rôles d'amoureux, remplis d'abord par Clairval, ont toujours appartenu au tenor. Dorsonville, Michu, Philippe, Gavaudan, Elleviou, Paul, Huet, ont brillé chacun à leur tour par un jeu spirituel et plein d'agrémens et par un chant dramatique (1). A l'exception de quelques rôles de haute-contre que l'on ne retrouve que dans l'ancien répertoire, tout l'emploi des amoureux est écrit pour le tenor, et sur ce point on s'est peu écarté de la bonne route.

Doué d'une voix très-étendue, Cailleau dans ses débuts parut alternativement dans les rôles de basse et de haute-contre avec un succès égal. Cependant comme ses plus beaux sons étaient dans le domaine du tenor, on le fit chanter dans ce diapason, en lui donnant de temps en temps l'occasion de faire entendre quelques pédales sonores et ronflantes. Les rôles du Huron, de Sylvain, du Déserteur, de Sander et tous ceux qui ont été écrits, pour cet acteur ne sont point à la portée des voix graves; et comme il a tenu long-temps l'emploi des pères nobles, des paysans, etc, nous n'avons pas de rôles de basse dans le répertoire de l'Opéra-Comique. Si l'on

(1) Quoique la manière d'Elleviou ne soit pas exempte de reproches, la beauté de sa voix, le charme délicieux de son exécution le placent au premier rang parmi les chanteurs de l'école française.

excepte le Mélomane, René des *Evénemens imprévus*, Lopez de l'*Amant jaloux*, Barbe-Bleue, Fonboni des *Artistes par occasion*, les geoliers de *Raoul de Créqui* et de *Montenero* qui ont été créés par Narbonne, Menier et Chenard, tous les rôles d'homme pourraient être chantés par des tenors. Elleviou n'a-t-il pas obtenu des succès dans celui du déserteur?

Laruette, excellant dans les tuteurs, les baillis, les caricatures, le rôle de bouffe lui convenait, il s'en tira à merveille pour le jeu. Mais cet emploi demandait une voix grave et mordante, la sienne était haute, grèle et criarde. Au lieu de faire une réforme salutaire lors de la retraite de cet acteur, on suivit la même marche en confiant de nouveau le rôle comique à une haute-contre. Trial, à voix nasarde, s'en empara, et après lui Dozainville, Saint-Aubin, Juillet, Lesage, Visentini etc, qui se fondant sur l'usage établi, n'ont pas craint de mêler leurs accens à la mélodie des Scio et des Duret, des Elleviou et des Martin. En prenant une licence, que nous sommes loin de blâmer, ils ont imaginé de se dispenser tout-à-fait de chanter. Ravis de cette insigne modestie, les compositeurs l'ont favorisée de tout leur pouvoir. Faire jouer le comique Dozainville (1) dans un

(1) C'est à l'école de Brunet que Dozainville avait appris à

opéra et nous épargner le désagrément de l'entendre chanter, parut d'abord une découverte précieuse. Mais que de situations propres à la musique furent abandonnées; que de sacrifices à faire pour déguiser l'excessive faiblesse de ces prétendus chanteurs! Il n'y a peut-être pas un seul opéra qui ne donne lieu à cette observation. Je me contenterai de l'appliquer au plus joli de nos petits actes.

La première scène de *Maison à vendre* n'offre-t-elle pas le motif d'un duo? Madame Dorval propose sa maison à Ferville qui la refuse. Après ce dialogue, les deux voix se réunissent dans un aparté conçu à peu près de cette manière :

MADAME DORVAL.

La maison lui convient; il faut qu'il l'achète, et qu'il la paye bien.

FERVILLE.

Je n'ai point de concurrent; elle a beau dire, la maison me restera.

A la scène XV, autre duo entre Versac et Ferville, morceau d'un effet pittoresque, et qui donnerait un ensemble scénique, plaisant et contrasté. Quel parti le musicien n'eût-il pas tiré de ces mots si comiques, *Et le voisin?* Voilà les phrases que la mélodie se plaît à reproduire, et

chanter; et c'est après avoir joué les Jocrisse, les Danières, les Jeannot, qu'il est entré à l'Opéra-Comique.

qui justifient ses répétitions. Certainement, s'il y avait eu à Favart un bon contralte et un bouffe à voix franche et ronde, Dalayrac n'eût pas manqué de désigner ces endroits au poëte pour y placer de la musique : il n'eût pas renoncé si légèrement à l'avantage d'ouvrir son opéra par un duo.

Madame Dugazon se fit connaître, et jouit long-temps d'une grande réputation théâtrale. Actrice inimitable, autant que faible cantatrice, les poëtes et les musiciens s'empressèrent de la faire briller; et pour présenter son talent sous le jour le plus favorable, les premiers prodiguèrent l'esprit et la finesse, le sentiment et le pathétique dans leurs scènes ingénieuses; les autres gardèrent bien souvent un silence obligé. Tous les rôles que cette actrice a créés sont écrits d'après le même plan : je pourrais en citer plusieurs, tels que celui de Stratonice, où elle ne chantait pas du tout.

L'emploi de première chanteuse n'a point varié. Il y a eu, dans tous les temps, des voix brillantes et étendues pour exécuter les airs de bravoure; les musiciens en ont quelquefois abusé aux dépens de la vraisemblance. On leur pardonne, toutes les fois que ces petites irrégularités sont rachetées par de belles compositions. J'observerai, seulement en passant, que l'on dis-

tingue aisément les rôles du répertoire de Feydeau; ils sont notés dans un diapason très-élevé, attendu que les voix de mesdames Scio et Rosine étaient fort aiguës.

Les rôles de duègne, confiés tantôt à des premières chanteuses sur le retour, et qui conservaient néanmoins leur quinte haute, ou à des actrices à voix graves, nous offrent la bigarrure la plus singulière. L'un se soutient constamment dans les cordes aiguës, l'autre ne saurait se tirer de celles du contralte. Il est évident que l'actrice qui réussira dans les uns, doit échouer complétement dans les autres; aussi avons-nous pris notre parti là-dessus, en nous résignant à entendre fausser d'un bout à l'autre la fée Aline, quand elle dit à la bégueule Arsène,

Il ne faut pas vous alarmer.

et madame Saint-Clair, dans le trio de *la Fausse Magie*,

Vous aurez affaire à moi.

Et si, par hasard, ces rôles sont bien exécutés par une voix haute, cette même voix ne pourra se faire entendre dans les rôles de dame Vénérande et de la Tante Aurore, qui sont pourtant du même emploi. En 1771, il n'existait point de contralte à la Comédie Italienne; ne pouvant

faire remplir cette partie, Grétry trouva tout simple de réunir la troisième voix au premier dessus, et nous donna ainsi un duo à trois voix: c'est celui qui ouvre le second acte de *Zémire et Azor*,

Veillons, mes sœurs.

Philippe, Gavaudan, Solié, Martin, sont venus, et les compositeurs ont mesuré leurs airs et leurs duos sur les moyens de ces chanteurs : d'autres leur succèderont; et comme il est impossible qu'ils reçoivent de la nature des voix égales en tout à celles de leurs prédécesseurs, il faudra donc ajuster de nouveaux rôles à leurs tailles. Nous avons déjà les Laruette, les Trial, les Juillet, les Elleviou, les Philippe, les Gavaudan, les Solié, les Martin, les Dugazon, les Regnault, les Boulanger, etc., etc.; nous aurons les Pierre, les Paul, les Auguste, les Caroline, les Victorine, les Clara, etc.; et chaque acteur laissera son nom à son emploi. Je ne vois pas que nos voisins aient adopté cette bizarre nomenclature; et je ne sache pas qu'un acteur s'annonce, en Italie, pour jouer les Marchesi, les David, les Raffanelli, les Faustine, les Billington, les Catalani : certes, ces noms ont laissé d'autres souvenirs que ceux des Laruette, des Trial, etc.

Nos compositeurs se sont déjà repentis des

complaisances qu'ils ont eues pour d'aimables chanteurs, en écrivant des traits qui excèdent les bornes ordinaires des voix, et en portant toute la force musicale d'un opéra sur deux personnages seulement. C'était délicieux, tant qu'Elleviou et Martin ont exécuté ces rôles parallèles; mais la retraite du premier a rompu le charme; et celui qui nous est resté, ne trouvant plus de tenor digne de le dominer, a demandé des rôles indépendans, tels que Gulistan, Joconde, Jeannot, Rodolphe, et s'est empressé de céder Scapin, Dermont, Germain, Edmond, etc., à ses doubles.

Les airs allemands et italiens sont renfermés dans une douzième, et la musique écrite pour Martin embrasse trois octaves. Le trio de *Jeannot et Colin* descend au *mi* de la basse, et l'air de Scapin, dans *l'Irato*, s'élève jusqu'au *ré* du contralte; ce qui fait plus que l'étendue des trois voix d'homme réunies. Si, par aventure, il s'est rencontré un organe aussi extraordinaire, peut-on espérer que ce phénomène se renouvellera pour nous donner un nouveau Martin, quand celui-ci nous quittera? Par les théâtres de province, on peut juger de la manière dont ces rôles gigantesques seront exécutés à Paris, après la retraite de celui qui les a créés: y a-t-il bien des acteurs qui les chantent comme ils sont écrits?

Il en est jusqu'à deux que je pourrais citer.

Les autres les défigurent, les mutilent sans pitié pour les mettre à leur portée. Les tons aigus succédant aux pédales de la basse et la phrase musicale se développant sur une échelle immense, la ressource de la transposition devient inutile. Comment élever ou abaisser le ton d'un air qui est déjà trop haut et trop bas? un habile musicien pourrait néanmoins arranger certains traits et les mettre en rapport avec ses moyens. Mais, je le répète, nos acteurs lyriques ne sont point chanteurs. Troupeau servile de routiniers, automates à ressorts, perroquets fidèles au refrain qu'on leur a sifflé, ils ne savent redire que ce qu'on leur a dit, heureux encore s'ils le rendent tels qu'ils l'ont reçu! Toute leur adresse se borne à prendre l'octave quand la note ou le passage s'approche trop des limites des voix.

Je sais bien que, par ce moyen, le chant reste le même, tandis qu'en suppléant un trait à un autre dans l'intervalle de quinte, on doit nécessairement altérer le motif musical. Mais le saut d'octave est trop grand et fait passer subitement du grave à l'aigu; cette transition, aussi dure qu'imprévue, est d'un effet désagréable, en ce qu'elle dérange l'ordonnance des compositions,

en renverse le dessin, et contrarie l'expression et les images au point de présenter des idées opposées à celles du musicien.

> De l'intrigue, ô vastes mystères!
> Je renonce à vous pour jamais.

L'auteur d'*une Folie*, voulant peindre les sombres mystères de l'intrigue, précipite la voix sur les cordes basses, et lui fait soutenir des sons graves. Il s'est servi du même moyen dans *l'Irato* pour donner une expression imitative aux vers suivans :

> Puisse mon maître, en sa colère,
> Me poursuivre jusqu'au caveau !

Les chanteurs à voix mignarde, qui devraient réserver leur talent pour le salon ou le boudoir au lieu de le produire sur un théâtre, certains Martins de province, ne pouvant atteindre aux pédales, trouvent tout simple de prendre l'octave, et par cette ridicule métamorphose, les mystères de l'intrigue sont en plein jour, et le caveau monte au grenier.

Mozart, Haydn, Piccini, Cimarosa, Sarti, Paer, nous ont prouvé qu'il était possible de faire de très-beaux airs sans forcer les voix. Nos compositeurs ont cru mieux réussir en prenant un champ plus vaste, ils n'ont jamais égalé leurs modèles.

Il n'est pas inutile de remarquer que le plus bel air composé pour Martin est précisément celui dont le cadre est le plus rétréci, celui dont le dessin pur et correct est dégagé de tous les vains ornemens que l'on rencontre trop souvent dans les morceaux destinés à cet excellent chanteur. Je veux parler de l'air du sénéchal, dans *Jean de Paris:* il tient un juste milieu entre le grave et l'aigu; la marche en est sage et bien réglée, les motifs en sont gracieux, les périodes élégantes et nombreuses, l'accompagnement riche. Il part du *si bémol* pour s'élever au *fa*; toujours retenu dans les bornes du bariton (1), il doit être chanté facilement à voix pleine sans recourir aux jongleries du fausset.

Avant que l'Opéra-Comique eût fait les pertes qu'il déplore tant aujourd'hui, Elleviou et Gavaudan y jouaient les rôles d'amoureux; Philippe et Andrieux, les tyrans; Solié, les pères nobles; Martin, les valets, les confidens, les troubadours; Dozainville et Saint-Aubin, les tuteurs et les caricatures; Moreau et Paulin, les valets, les paysans. Tous ces acteurs avaient des voix aiguës, et par conséquent, tous les rôles qu'on leur a donnés ont été écrits pour le tenor. L'amoureux chante cette partie, et comme dans

(1) La pédale qui le termine est *ad libitum*, et peut être prise à l'octave.

presque toutes les scènes importantes il sera placé vis-à-vis du tyran, du père noble, du tuteur, du valet, du paysan, nous n'entendrons qu'une espèce de voix d'homme. L'observation en est facile à faire dans *le Tableau parlant, l'Epreuve Villageoise, Richard Cœur-de-Lion, Azémia, Nina, les Petits Savoyards, une Heure de Mariage, Picaros et Diego, Renaud d'Ast, Maison à vendre, le Secret, Euphrosine, Stratonice, Ariodant, Bion, Joseph, l'Irato, Uthal, Gabrielle d'Estrées, une Folie, le Prince Troubadour, Montano et Stéphanie, le Délire, Françoise de Foix, Beniowski, le Calife, Zoraïme et Zulnar, le Nouveau Seigneur de village, la Fête du Village voisin, Cendrillon, un Jour à Paris, Joconde, l'Auberge de Bagnères*, etc., etc., et même dans *Héléna* et *les Deux Journées* (1).

Les voix de femme, plus brillantes qu'harmonieuses, ne peuvent suffire pour l'exécution

(1) Les rôles de Maurice et de Mikély, chantés par une bonne voix grave, seraient de véritables rôles de basse. Mais parce qu'ils ont été estropiés à Paris par un excellent comédien sans voix, tous les acteurs de même acabit s'arrogent le droit de les estropier aussi. Un directeur qui aurait quelque connaissance de l'art musical, devrait exiger impérieusement que ces rôles fussent exécutés par la première basse, à qui ils appartiennent, à l'exclusion de tous Laruette, Trial, et autres braillards que Dieu confonde: les ensembles reposeraient alors sur des fondemens solides, et l'admirable finale *des Deux Journées* produirait tout son effet.

d'une composition musicale. L'uniformité de timbre et de diapason nuit essentiellement à l'effet, et les morceaux d'ensemble n'offrant aucun contraste, fatiguent les oreilles au lieu de les charmer. *Les Rigueurs du Cloître*, *le Chapitre Second* et *la Jeune Prude*, sont les seuls essais que l'on ait faits : et le peu de succès que MM. Berton, Solié et Dalayrac ont obtenu dans ce genre arrêtera sans doute ceux qui auraient l'idée de les imiter.

Plein de défauts graves, notre système lyrico-dramatique laisse remarquer encore les contradictions les plus singulières. S'agit-il de composer un air? la voix de tenor présente un espace trop étroit ; on croit faire merveille en la forçant d'usurper le domaine de la basse et celui du contralte. Veut-on faire un morceau d'ensemble où l'on pourrait réunir dans un plan vaste la basse, le bariton, les tenors, le contralte, les voix aiguës? on s'obstine à rétrécir l'échelle harmonique, en rapprochant le tenor du tenor. Peut-on développer le dessin des motifs avec des voix qui se mêlent, s'entrechoquent, et se nuisent l'une à l'autre en se croisant continuellement ; tandis que des effets adroitement contrastés laisseraient admirer en même temps les pédales de la basse, le riche médium du bariton, les sons flatteurs de la dernière quinte du tenor

et les voix de femme aussi légères que mélodieuses?

Que penserait-on d'un peintre qui, au lieu de grouper ses personnages avec élégance, nous les présenterait confusément entassés ou rangés à la file, de manière que le premier couvrît tous les autres? Vous m'arrêtez, en me disant qu'à la vérité Gavaudan, Philippe, Solié chantaient le tenor, mais que leurs voix, diversement caractérisées, se rangeaient chacune à sa place, sitôt qu'on les réunissait dans un ensemble, Gavaudan, en se tenant à sa partie, Philippe, en prenant le bariton, et Solié, en attaquant les notes de la basse. Je ne me rends pas à cette objection. Je veux bien passer sur une petite irrégularité, que d'autres appelleraient un grand défaut, qui est d'offrir successivement, comme dans le quatuor de *Stratonice*, trois personnages qui chantent dans le même intervalle de quinte pendant le dialogue. Mais croyez-vous de bonne foi que ce tenor, changé en basse et même en bariton, ne donnant par conséquent que le rebut de sa voix, des sons obtenus à l'extrémité du diapason et qu'il devrait négliger, remplisse la partie de basse comme Porto, Dérivis, Chenard, Levasseur, ou tout autre dont l'organe est disposé par la nature et l'art à faire résonner les pédales avec force? Feriez-vous tenir la place

du violoncelle par une viole, et celle de la contre-basse par une guitare? Le *la* aigu du cor en *ut* est la même note que le *mi* du cor en *fa*, mais le calcul acoustique est différent. Le premier, sourd et grêle, se forme avec peine auprès de l'embouchure, tandis que l'autre s'échappe librement du cœur de l'instrument et porte au loin ses vibrations éclatantes.

Quel effet produirait un quatuor exécuté par quatre violons ou quatre flûtes? Nous avons, dans *Picaros et Diego*, ainsi que dans *le Premier Venu*, un trio chanté par trois tenors; pourquoi donc abandonner cette voix de basse sur laquelle reposent tous les morceaux de facture (1)? Ce charme séduisant, ce mordant, cette harmonie pleine et luxuriante qui règne dans le sextuor de *Don Juan*, le quintette de *i Nemici Generosi*, les trios de *la Création* et des *Horaces*, le quatuor de *i Viaggiatori Felici*, les finales du *Mariage Secret*,

(1) Nos opéras n'offrant que des rôles de bariton, concordant, ou basse-taille, pour les parties graves, les personnes qui n'ont jamais assisté aux représentations d'un opéra buffa ne connaissent point la voix de basse. Celle de M. Wieser, l'un des quatre chanteurs de Vienne, a été admirée, comme un prodige, dans nos provinces, et chacun lui donnait un nom à sa fantaisie, en la qualifiant de contre-basse, pédale, bourdon, basse-contre; c'était pourtant une simple voix de basse, mordante à la vérité, et faisant résonner le *sol* et le *fa* d'en bas, comme toutes celles de la même espèce.

de *Don Juan*, de *Figaro*, d'*Agnès*, à quoi les devons-nous, si ce n'est au bel emploi que les compositeurs en ont fait? Non-seulement elle soutient l'édifice, mais ses sons partant du point le plus bas s'élèvent autour des masses harmoniques, et, comme les rayons lumineux, portent leur reflet sur tous les points.

Je devrais parler encore des renversemens d'harmonie, des constructions vicieuses, des unissons qui résultent du trop grand rapprochement des voix; mais comme toutes les parties vocales ont leur doublure dans l'orchestre et que les notes des accords s'y trouvent placées dans l'ordre convenable, la force instrumentale régularise tout et les contre-basses ramènent à la partie grave le trait que le bariton octavie. On peut en faire l'observation dans le quatuor de *ma Tante Aurore* où le chant de Frontin, au lieu de servir de fondement aux accords, s'élève souvent au-dessus de celui de Valsain. L'on est fort étonné en suivant le bariton dans ses écarts de le rencontrer dans la région du dessus, tandis que l'harmonie repose sur les notes du tenor destinées, pour l'ordinaire, à remplir les milieux.

Sans toucher à l'ordonnance de ces deux quatuors, il est facile de mettre à la portée des voix graves les chants d'Erasistrate et de Frontin, en rendant à la basse des notes aiguës dont

l'éclat importune l'oreille, et en faisant subir quelques légers changemens au dessin mélodique. Je les ai entendu chanter de cette manière, et je ne crains pas d'affirmer que le résultat en était excellent.

Sous le rapport musical, l'emploi de Laruette, de Trial, de Juillet, etc., doit être considéré comme doublement vicieux.

1°. L'acteur qui en est chargé, ayant une voix aiguë, vient poser sa note trop près de celle du premier acteur; il la double quelquefois : cela est d'autant plus désagréable que le rôle de tuteur ou de *Caricato* est toujours confié au plus mauvais chanteur de la troupe ; souvent même à des hommes âgés dont la voix est cassée, fausse et chevrotante. Qui n'a pas entendu Dozainville portant la tierce avec Elleviou, et Saint-Aubin avec madame Scio ? Quel accord!!!

2°. Cet acteur, inutile dans le diapason où il est placé, nuisible même, puisqu'il heurte sans cesse le tenor sur lequel il empiète, pourrait être employé comme basse. — Et si cette partie est déjà remplie ? — On la doublera, triplera, s'il le faut : on ne saurait trop en avoir. Il est beaucoup de tenors insupportables, les basses médiocres ont peu d'éclat, et se perdent dans la foule ; une bonne première couvre de son égide ses faibles coadjuteurs. Un tenor doux et

flexible sera écrasé par les criailleries de ses importuns rivaux; dix bassons peu exercés s'uniront à l'orchestre sans y porter le désordre : oseriez-vous y introduire une cornemuse?

Il est des convenances que le goût ordonne de respecter. Est-il naturel qu'un vieillard tel que Dalin de *la Fausse Magie*, chante comme un Colin? Cette voix claire et glapissante ne contraste-t-elle pas avec sa barbe blanche et ses genoux tremblans? Le patriarche Jacob, succombant sous le poids des années et des infirmités, doit-il nous conter ses malheurs d'un ton de troubadour? Peut-on s'attendre à un tenor frais et pur, en voyant un corps ruiné par les outrages du temps? Ne faudrait-il pas que ce rôle fût noté pour une basse, pour une basse-contre même? Peut-on mettre assez de solennité dans les accens de ce chef des Hébreux? Que m'importe que vous placiez la clef de *fa* au commencement d'un air, si tout le chant doit être rejeté hors des lignes, et si la voix, constamment retenue dans les tons de tenor, ne fait que des excursions fugitives dans la quinte basse?

Le rôle d'Œdipe, qui a tant de rapport avec celui de Jacob, s'élève jusqu'au *fa* (1), j'en conviens; mais ce n'est qu'en passant, et comme

(1) *Mi naturel*, à cause du diapason de l'Académie Royale, qui est plus bas d'un demi-ton environ que celui des autres orchestres.

par extension ; tout le reste est dans le véritable diapason de la basse. L'air d'Olkar, dans *les Bayadères*, monte aussi jusqu'au *fa*, et le chanteur fait résonner cette note pendant deux mesures. Il en est de même de l'*O salutaris* de M. Gossec ; mais ce *fa*, qui, dans un passage tendre et plein de suavité, serait très-hasardé, est ici d'un succès certain, puisqu'on peut déployer toute la force de l'organe : cette tenue éclatante passée, la voix rentre aussitôt dans ses limites accoutumées.

On se tromperait souvent, si l'on voulait juger qu'un air est haut ou bas, en prenant pour règle la note la plus aiguë ou la plus grave que l'on peut y rencontrer. Sans s'arrêter à quelques notes isolées, auxquelles on arrive diatoniquement, et que l'on attaque avec tout l'orchestre, il faut considérer la manière dont le chant est traité, et s'il se développe et se soutient dans la seconde ou la troisième quinte. L'air d'Olkar, que nous venons de citer, est un air de basse bien franc quoiqu'il porte le *fa*. L'invocation à Minerve d'*Euphrosine*, la cavatine de Moctar dans *Tamerlan*, qui ne passent pas le *mi*, ne peuvent être chantées que par un bariton.

Il semble que l'on ait voulu séparer en quelque manière l'action dramatique du chant, et les agrémens de la musique du jeu de scène. Un

rôle de femme est-il d'une nullité absolue? on le consacre au chant; et les airs de bravoure, les duos brillans sont semés avec profusion. Est-il spirituel et piquant, tendre et pathétique? l'actrice n'a plus que de la prose à débiter ou quelques chansons mesquines, des refrains de guinguette que le vaudeville réclame.

Pourquoi cette bizarrerie? c'est que dans *le bon temps* de l'Opéra-comique, les demoiselles Colombe, Renaud, etc., avec de belles voix, n'étaient que de froides statues, et que mesdames Dugazon, Saint-Aubin, Nivelon, possédant tous les charmes d'un jeu plein de finesse, d'esprit, de sentiment et de passion, n'avaient ni voix, ni doctrine musicale. Et que m'importe à moi, que vous rendiez bien cette scène pathétique, et que vous exprimiez avec une perfection exquise le délire de l'amour, les emportemens du désespoir, si vous n'êtes point capable de porter l'admiration et le sentiment au comble, en la terminant par un agitato véhément, que j'attends, que je désire, que je suis en droit d'exiger? Je me soucie bien de votre monologue scintillant de malice et d'esprit, si vous ne le couronnez par une polonaise éblouissante de coquetterie et de légèreté. Sommes-nous à la Comédie ou à l'Opéra?

« J'ai une virtuose à mes ordres; ici, dans la

« maison.... elle fera notre musique. » C'est ainsi que, dans l'*Opéra comique*, Florimond annonce sa nièce Laure. Elle compose des opéras et les chante à ravir. On se promet d'avance que le musicien va déployer tout ce que son art a de plus brillant et de plus pompeux dans une pièce exclusivement consacrée à la musique, et dont les acteurs sont des artistes distingués. Le duo d'apparat, le trio de facture, la grande scène, l'air de bravoure, le morceau de portefeuille, tout va trouver sa place dans un cadre si heureusement disposé. Il sourit au musicien, il inspire son génie; nouvelle Aristée (1), Laure va enchanter, ravir les écoutans: mais inutiles soins! espérances trompeuses! ce rôle est confié à une actrice charmante pour son jeu, mais muette pour le chant; et dès-lors tout l'édifice musical s'écroule, l'opéra se change en vaudeville; ce ne sont pas les roulades audacieuses et légères des Catalani, des Duret, des Regnault, que la *virtuose* nous exécute, mais les timides couplets du vaudeville, assaisonnés, comme de raison, de force quolibets.

Si tant de rôles montrent à chaque scène leur pauvreté, j'oserai dire leur nudité musicale, c'est

(1) Dans le *Fanatico per la Musica*, le rôle d'Aristée est un des plus beaux de madame Catalani.

aux actrices qu'il faut s'en prendre : l'une joue et ne chante pas, l'autre fait précisément tout le contraire. Comme la cantatrice peut se former à l'art dramatique, tandis que la plus aimable comédienne sans voix n'en aura jamais davantage, la première doit être préférée : c'est très-bien raisonné ; mais il faudrait que ses rôles fussent propres à l'exercer et lui faire connaître les effets de la scène. Sera-ce en jouant dans *les Prétendus*, *la Fausse Magie*, *l'Amant statue*, *Renaud d'Ast*, *Euphrosine*, *la Mélomanie*, *Cendrillon*, etc. où elle est placée comme un tuyau sonore, qu'elle se formera ? Pour régénérer l'Opéra-Comique, le préserver même d'une ruine totale, il faut changer la hiérarchie des emplois, et réunir, une bonne fois pour toutes, l'esprit et les passions, le sentiment et la coquetterie à la force musicale, en réformant ces rôles boiteux, misérable ressource de la médiocrité, et que les demi-talens ont mis en crédit.

On se souvient de la sensation que produisit madame Scio, en paraissant au théâtre Favart dans les rôles de Catherine, de Camille, d'Isaure. De quel lustre nouveau brille celui d'Aline, depuis que madame Boulanger en a fait la conquête ! A peine le compositeur s'est-il vu seconder par un talent complet, qu'il a donné plus d'élévation et d'agrémens à sa musique, et nous

a montré ce qu'il aurait fait plus tôt s'il en avait été le maître. Grâces vous soient rendues, aimable Colombine, la reine de Golconde a paru sur son trône, et nous a fait entendre des accens dignes d'elle ! On a enfin rencontré l'*aria* dans un rôle charmant où M. Berton n'avait pu hasarder que des couplets.

Supposons un instant que madame Boulanger, au lieu de recueillir la succession de madame Saint-Aubin, soit entrée à Feydeau comme rivale de mesdames Duret et Regnault : l'art perdrait-il à ce que les rôles d'Azémia, de Camille, d'Euphrosine, de Clara, d'Aline, de Denise, de Nina, et beaucoup d'autres, fussent partagés entr'elles ? Sans écouter de vaines réclamations, ne faudrait-il pas que la *prima donna*, la cantatrice par excellence, choisît dans le répertoire et s'emparât de tout ce qui peut lui convenir dans son emploi, sans toucher néanmoins à celui des soubrettes ? Un rôle peut-il être trop bien chanté ? Par ce moyen, nous aurions des talens parfaits, et de bonnes musiciennes s'exerçant sur des rôles brillans deviendraient des actrices consommées. Je ne pense pas que le don du chant soit un obstacle pour acquérir l'expression scénique ; mesdames Scio, Branchu, Regnault, ont prouvé le contraire. Si nos premières chanteuses jouent mal, c'est qu'on leur

donne des rôles ingrats, stériles, dont il n'est pas possible de tirer parti.

Juillet était fort plaisant dans le rôle du charlatan de Palma ; en le rendant aussi bien que lui, Darboville le chante. C'est un des opéras que l'on exécute mieux en province qu'à Paris. Il faut des chanteurs pour les théâtres lyriques, toujours des chanteurs, et rien que des chanteurs ; ils deviendront ensuite comédiens s'ils le peuvent. Quel est le véritable amateur qui ne préfère pas Ponchard à Michu, et même à Clairval ? Dieu nous préserve d'un acteur d'opéra dont on exalte sans cesse le jeu : c'est nous annoncer qu'il n'a ni voix, ni talent musical. Une fille est-elle dépourvue de beauté, d'esprit et de dot, on nous vante son caractère (1).

Le théâtre ne plaît que par les illusions. L'ivresse feinte de Montauciel égaie les spectateurs : substituez-lui un soldat pris de vin et jouant d'après nature, on ne supportera point une image aussi dégoûtante. Par la même raison, on ne devrait pas laisser paraître sur la scène des comédiens d'un âge trop avancé. Dès que je m'aper-

(1) Il est encore d'autres considérations qui font admettre un comédien. Il n'a ni la voix, ni le jeu, ni le physique d'Elleviou, mais il possède sa garde-robe ; et si nous ne pouvons applaudir les paroles et la musique du *Calife*, nous verrons du moins un beau doliman et une pelisse de la plus grande richesse : cette compensation est excellente pour les sourds.

çois que les infirmités de Cassandre et de Géronte sont réelles, je ne ris plus; le vieillard excite en mon âme un autre sentiment, la pitié. D'ailleurs, de quel secours peut être la voix incertaine et chevrotante d'un malheureux qui passe la soixantaine, et qui, pour comble de disgrâce, est obligé de chanter la haute-contre; ou celle d'une matrone à cheveux gris, qui a craché sa dernière dent?

L'optique de la scène ne favorise-t-elle pas toute espèce de déguisement? L'habit, le chapeau galonnés, la longue veste, les bas roulés, la canne à bec de corbin, la grande perruque, la barbe postiche, le vertugadin, les paniers, le mantelet noir, le bonnet de vieille, les hauts talons, produisent les plus étonnantes métamorphoses. Du blanc, du noir, du bleu, du rouge, diversement disposés, portent les rides et les signes de la caducité sur des figures fraîches et vermeilles. Ces jeunes vieillards, ces duègnes de vingt-cinq ans, auront un jeu libre, franc et bien senti. Au lieu d'être discordante ou muette comme celle de nos Cassandres décrépits et de nos Bobis surannées, leur note pure, sonore, mordante, soutiendra la partie intermédiaire, toujours étouffée dans un ensemble, et renforcera les basses, qui réclament ce précieux secours. — Fi donc! l'horreur! Jouer les grimes à

vingt-cinq ans? — Oui, mademoiselle, cet emploi n'est point à dédaigner : parée de toutes les grâces de la jeunesse, madame Gonthier débuta par les duègnes; et madame Farnucci, qui tient maintenant le même emploi à l'Opéra-Buffa, n'a pas plus de vingt ans. Vous avez un beau contralte, il vous sera facile de réussir et de vous faire un nom : paraissez; et dès que les compositeurs s'apercevront que vous chantez une partie qui, jusqu'à ce jour, a été miaulée, ils vous feront briller à votre tour, et nous aurons, comme en Italie, des pièces où le contralte paraît au prèmier rang.

Après avoir signalé les défauts de notre système vocal et dramatique, je ne puis me dispenser d'indiquer les moyens de les corriger en partie pour les ouvrages qui existent, et en totalité pour l'avenir.

Je commence d'abord par bannir les routiniers de la scène qu'ils déshonorent, et je propose de ne plus prendre pour règle aucune ancienne distribution;

De considérer un rôle sous son véritable point de vue, sans s'arrêter à la nomenclature des acteurs qui les ont créés;

De rendre à la première cantatrice Aline, Camille, Euphrosine, Clara, Rosine, Laure, Azémia, Denise, Nina, etc, et de faire rentrer Késie dans l'emploi des soubrettes;

De n'avoir pour duègnes que des jeunes femmes, ou du moins d'un âge encore éloigné de la maturité ;

De supprimer entièrement le Laruette, le Trial, qui non-seulement sont inutiles dans l'échelle harmonique, mais qui nuisent essentiellement dans les ensembles, et de confier à la seconde basse tous les rôles qui en dépendent. Les tons graves, mordans, le bourdonnement comique de cette voix, convenant bien au tuteur ridicule, à l'amant rebuté, au *Caricato* que les glapissemens d'un tenor ruiné. Cette partie devra être traitée comme celle du bouffe des Italiens et n'embrassant qu'une dixième elle se trouvera à portée des voix médiocres.

Le tenor peut être conservé tel qu'il est.

Le bariton aussi, en observant de le tenir rigoureusement dans ses limites, laissant aux chanteurs le soin de broder le canevas musical, selon qu'ils en auront les moyens et le talent.

La première basse devra être tirée de l'abandon où elle languit depuis si long-temps ; je la recommande à nos compositeurs, en les invitant à prendre pour modèle les rôles de Leporello, de Mazetto, de Figaro, de Bartholo, d'Almaviva, del Conte Robinsone, de Geronimo, del Notaro, del Capitano, de Don Gruffo et bien d'autres.

Voici quel serait mon système.

La première cantatrice ou première dame, (1) comprendrait dans son emploi les amoureuses, les coquettes et tous les premiers rôles, nobles, aimables, brillans ou passionnés.

La seconde cantatrice ou seconde dame, les soubrettes, les confidentes, les jeunes paysannes, les travestissemens.

Le contralte, les mères nobles, les paysannes, les duègnes.

Le tenor représentera les amoureux, les petits-maîtres, et tous les premiers rôles nobles, aimables, brillans ou passionnés.

Le bariton ou basse-taille, les confidens, les valets, les troubadours, les rôles d'une amabilité comique, ou ridicules sans charge.

La première basse, les pères nobles, les rois, les magiciens, les tyrans, les grands-prêtres, les paysans, les geoliers, les chefs de brigands, de Tartares, etc.

La seconde basse, les tuteurs, les caricatures, quelques paysans et valets secondaires.

(1) Le mot de chanteuse est pris en mauvaise part. La musicienne ambulante qui mêle sa voix au bruit discordant de l'orgue ou de la vielle, est une chanteuse; celle qui parvient à fixer dans sa tête les airs de Grétry, à force de les entendre racler par un aigre violon, est encore une chanteuse; mais nous appellerons cantatrices les personnes qui réunissent à une belle voix la doctrine musicale et la connaissance parfaite de l'art du chant.

Tous les sujets étant doublés, on fournira aisément aux rôles qui se rencontreraient dans le même emploi. Par exemple, si la première dame joue le rôle d'Euphrosine, son double prendra celui de Léonore. Si la seconde dame se travestit en page dans *Jean de Paris*, son double paraîtra dans le rôle de Lorezza. Les deux tenors pourront représenter en même temps l'amoureux et le rival, si ces deux rôles sont rangés parmi les tenors. Mais si ce rival est criminel comme Othon, Léon, Altamont, il devra être regardé comme appartenant à l'emploi des tyrans, et par cette raison traité en première basse.

Jeunes compositeurs, ne vous laissez point éblouir par l'éclat d'un succès momentané; songez à l'avenir, et préservez vos ouvrages d'un abandon prématuré. Le système que je vous propose présente de grandes ressources en harmonie, et prévient tous les défauts que l'on trouve dans l'ancien répertoire. Ecrivez un opéra sans songer aux acteurs qui l'exécuteront : quand il s'agit d'habiller un régiment, prend-on mesure sur le tambour-major ? Un dessin large et correct, des airs d'un style pur et faits d'après les bons modèles, un chant noble, touchant, agréable ou bouffon, et dégagé des vains ornemens que la mode a mis en crédit, et qu'elle proscrira

bientôt; des duos, des trios où l'on remarque la connaissance de la force des voix et de l'accompagnement, mettront vos opéras à la portée de tous les acteurs; les médiocres, les mauvais même seront supportés en les exécutant; et les chanteurs distingués ne manqueront pas d'y briller, en ajoutant à vos phrases trop simples, à vos motifs gracieux, les traits, les roulades, les trilles, les ports de voix, les points d'orgue, les cadences, et tout ce que l'école prescrit, et que le goût inspire.

Della Maria aurait opéré cette réforme, si la mort ne l'eût enlevé sitôt à la scène lyrique; ses ouvrages sont écrits dans la manière de Cimarosa, et les voix s'y trouvent classées d'après les principes que je viens de développer : aussi n'y a-t-il pas d'opéra plus facile à monter que *le Prisonnier;* il est presque impossible de le mal chanter.

Une fois ce nouveau système adopté, on n'aura plus besoin d'une armée de comédiens pour offrir exactement les Sosies de tous les acteurs de Feydeau, de Favart et de la Comédie-Italienne : avec dix sujets, on pourra jouer cent opéras. La même actrice va remplir tous les rôles de duègne, dès qu'ils auront été disposés pour un contralte, et non pas pour les voix aiguës ou graves de mesdames telle ou telle; le

bariton chantera convenablement ses airs, ses duos, ses trios ramenés au véritable diapason de cette voix, et ne se verra plus obligé de faire face à trois emplois : car il est aisé d'observer que parmi les rôles créés par Martin, ceux qui appartiennent à des pièces dans lesquelles il est placé en première ligne, tels que Gulistan, Joconde, Rodolphe, sont écrits pour le tenor, tandis que dans les autres où il était subordonné à Elleviou, on avait soin de retenir sa voix dans le domaine du bariton et même dans celui de la basse. Il est des troupes où il faut deux acteurs pour jouer Gulistan et le Sénéchal. On ne distinguera plus les rôles de Clairval, d'Elleviou, de Paul, de Ponchard, de ceux de Philippe, de Gavaudan, de Huet : car on fait sérieusement toutes ces distinctions, comme si tous ces rôles n'étaient pas destinés à la voix de tenor; et l'on ne poussera pas cette manie jusqu'à marquer une différence entre les Juillet clef d'*ut*, et les Juillet clef de *fa*.

CHAPITRE X.

DES INSTRUMENS.

« Les instrumens sont des corps artificiels qui « peuvent rendre et varier les sons à l'imitation « de la voix. Tous les corps capables d'agiter « l'air par quelque choc, et d'exciter ensuite, « par leurs vibrations, dans cet air agité, des « ondulations assez fréquentes, peuvent donner « du son; et tous les corps capables d'accélérer « ou retarder ces ondulations peuvent varier « les sons.

« Il y a trois manières de rendre des sons sur « des instrumens; savoir: par les vibrations des « cordes, par celles de certains corps élastiques, « et par la collision de l'air enfermé dans des « tuyaux (1). »

Les instrumens se divisent en

Instrumens à cordes,

Instrumens à vent,

Instrumens de percussion.

En les classant d'après les diverses formes qu'on leur a données depuis l'origine de l'art, le nombre des instrumens de musique sera infini; mais si on les considère sous leur véritable point de vue, c'est-à-dire d'après leurs résultats

(1) Rousseau, *Dictionnaire de Musique.*

sonores, il se trouve considérablement réduit, et nous avons alors la preuve que les anciens ne connaissaient pas le quart de ceux que nous possédons.

Qu'importe qu'un instrument soit prolongé en ligne directe ou recourbé en spirale, si le son en reste le même? On a toujours adopté la forme la plus commode pour l'exécutant et la plus agréable à l'œil. Le cor en *si bémol* a dix-huit pieds et demi de long; il a donc fallu replier ses tuyaux en plusieurs cercles, pour que le pavillon se trouvât à la portée de la main. Le basson se double sur lui-même, et par ce moyen les doigts peuvent atteindre et couvrir tous les trous de cet instrument.

La figure et la construction intérieure des instrumens ont reçu les mêmes perfectionnemens et par conséquent éprouvé d'aussi grandes variations que la composition musicale. On a cherché à obtenir de meilleurs résultats avec des combinaisons plus simples, et l'on n'a pas craint d'ajouter quelquefois de nouvelles difficultés au jeu d'un instrument pour en épurer les sons, leur donner plus de justesse et d'intensité, ou pour étendre son diapason. Les musiciens ont abandonné un instrument à mesure qu'un autre de même nature, préférable par divers avantages et des calculs acoustiques plus parfaits, leur a

été offert. Ainsi le violon a succédé à la vielle, au rebec, aux violes (1). La lyre, la chélis, la mandore, la pandore, l'angélique, le théorbe, le sistre, le luth, l'archiluth, ont été remplacés par la guitare, comme la virginale, le clavicorde, les régales, l'épinette, le clavecin, par le piano.

Tout en réformant une quantité d'instrumens inutiles, on a conservé avec soin tous ceux qui, par la douceur ou le brillant, la gravité ou l'élévation de leurs sons, avaient un caractère particulier, et, par cette raison, occupaient une place essentielle dans l'orchestre. Cette diversité de timbres et de diapasons produit d'agréables contrastes, étend les bornes de l'échelle mélodique, et donne à l'harmonie de l'ordre et du mordant. Un motif traité en fugue, ou simplement en imitation, prend une physionomie nouvelle en passant du violon au basson, de la clarinette au violoncelle, du hautbois à la flûte, et les ornemens, le remplissage du contrepoint, les parties intermédiaires qui marchent sous le sujet principal et même au-dessus, ne le font jamais perdre de vue. Tels ces coureurs lancés dans l'arène : ils ont beau se croiser, se mêler,

(1) Instrumens à sept cordes et à archet, qu'il ne faut pas confondre avec l'alto-viole, qui dérive du violon, dont il a le mécanisme et la structure, sous une forme plus grande.

on retrouve sans peine le panache rouge, l'écharpe jaune, le cheval blanc.

Un solo de clarinette plane bien sur un accompagnement doux et nourri exécuté par des violons. Un pizzicato se développe avec grâce sous les tenues des flûtes, des cors et des bassons. Quelques coups de timbale placés à propos donnent une vigueur extraordinaire à certains effets, en tombant sur la mesure, tandis que l'orchestre attaque au second temps par une syncope.

Ceux qui ont comparé les forces harmoniques de l'orchestre avec celles du grand orgue, et qui ont prétendu qu'on pourrait un jour placer cet instrument dans les salles de spectacle pour accompagner le drame lyrique, n'ont considéré que les masses de son provenant du concours de tous les instrumens, sans faire attention que chacun a son charme particulier. L'orgue perfectionné sous le rapport de la modification des sons, offrirait des moyens supérieurs en force à ceux d'un orchestre. Mais l'harmonie serait restreinte au petit nombre de touches que les doigts et les pieds peuvent faire parler. Si la main gauche articule des arpéges, cinq cents tuyaux suivront le même dessin et le même rhythme, tandis qu'à l'orchestre, les tenues des clarinettes, des cors et des bassons auraient lié les batteries des seconds violons et des violes. D'ailleurs, si

la flûte chante, la flûte accompagne. Que la trompette se fasse entendre, la trompette servira de basse, de quinte, et de second dessus.

L'orgue donnera-t-il ce sentiment exquis que je trouve dans chaque partie de l'orchestre? Saurez-vous assez maîtriser l'instrument colosse, pour soumettre cent voix à une seule qui récite? Et que deviendront alors vos accompagnemens? Porterez-vous la variété dans les groupes avec le secours d'une seule main? L'abondance des moyens, la richesse des sons n'est-elle pas un pesant fardeau pour l'oreille, si deux mille tuyaux parlent tous à la fois pour tenir un langage uniforme? L'orgue est essentiellement religieux; il a cette sévérité imposante qui convient au service divin; il n'est ni passionné, ni dramatique: il ne doit point l'être. Je m'abandonne à tout le pouvoir de ses charmes; il me ravit toujours, lorsque versant des torrens d'harmonie dans un chœur, il porte au loin les chants majestueux du *Magnificat*, du *Benedictus*, du *Pange, lingua*. Mais la pièce d'orgue est froide, et je ne lui trouve d'autre ressemblance avec la symphonie d'orchestre, que celle qui existe entre la figure gracieuse et expressive d'une belle femme et un beau masque.

« L'orgue remplacera peut-être un jour tout « un orchestre de cent musiciens (1). » Je sup-

(1) Grétry; *Essais sur la Musique*, tom. III, pag. 424.

pose qu'il y ait un orgue à Feydeau ou à l'Opéra, au lieu des instrumens divers qui composent l'orchestre. L'air à accompagner est d'un caractère tendre, on tire les registres de la flûte, du bourdon, du prestan; est-il martial ou passionné, on a recours aux clairons, aux bassons, aux bombardes. C'est fort bien; mais si, par aventure, il se présente une de ces situations doubles où le chant le plus suave doit recevoir une harmonie dure, un accompagnement aride, âpre et sauvage, comment vous tirer de ce pas avec les soupirs des flûtes et le fracas des trompettes? Vous pouvez choisir, il est vrai; mais il vous est défendu de les employer ensemble. Vous serez donc réduit à faire hurler votre romance; et si vous lui donnez son expression naturelle, il n'y aura plus le contraste que le jeu de scène vous commandait de produire. On pouvait y parvenir en quelque sorte au moyen des claviers de récit; mais si les deux mains ne suffisent pas pour remplir le dessin harmonique, que fera-t-on en les divisant? S'il était nécessaire d'appuyer ce raisonnement par des exemples, et si l'immense supériorité de l'orchestre sur l'orgue n'était pas démontrée, je citerais la complainte de *la Caverne* de M. Lesueur, qui se dessine avec grâce sur les accens farouches des brigands; et le chœur du troisième acte de *la Vestale*, dans le-

quel les flûtes, les bassons, les violes se mêlent aux lamentations touchantes des prêtresses, tandis que le tremolo des violons, les sons voilés et lugubres des trombones s'unissent admirablement aux imprécations des prêtres et des licteurs.

Si l'auteur du *Dictionnaire de Musique* avait connu ces morceaux et bien d'autres encore, aurait-il affirmé que « sitôt que deux mélodies « se font entendre à la fois, elles s'effacent l'une « l'autre, et demeurent de nul effet, quelque « belles qu'elles puissent être chacune séparé« ment. »

Revenons à notre sujet.

Nous diviserons encore les instrumens en deux classes ; savoir :

1°. Ceux qui offrent les moyens d'exécuter un chant et les parties qui forment son harmonie, et qui, pris individuellement, suffisent à l'accompagnement des voix : tels sont l'orgue, le piano, la harpe, et même la guitare.

2°. Ceux qui ne sauraient fournir une harmonie complète, sans se fournir un secours mutuel (1), soit qu'on les employe dans la symphonie ou à l'accompagnement des voix : tous les instrumens qui concourent à la formation de

(1) Les tours de force de la double corde, et le duo à violon seul de Stamitz, ne peuvent point faire considérer le violon comme appartenant à la première classe.

l'orchestre sont rangés dans cette catégorie; savoir :

Le violon, la viole, le violoncelle, la contre-basse, la flûte, le hautbois, la clarinette, le cor anglais, la trompette, le cor, le basson, le trombone, les timbales, le triangle, le beffroi, les cimbales, le tambour (1).

La harpe et le cor anglais ne figurent dans l'orchestre que pour l'exécution d'un solo.

Dans les théâtres d'Italie, on se sert du piano pour soutenir le récitatif simple. Nous n'avons point adopté cet usage, et nous donnons à la déclamation musicale un accompagnement de quatuor et même de tout l'orchestre.

LE PIANO.

Si le piano ne peut se montrer avec avantage dans une vaste enceinte et au milieu d'une foule d'instrumens, il prend bien sa revanche dans les salons, où il forme lui seul un petit orchestre, soit qu'une main brillante exécute les sonates de Mozart ou de Cramer, ou qu'un habile accompagnateur soutienne la mélodie des voix. Si le violon est le souverain des concerts, le piano est le trésor de l'harmoniste et du chanteur. A la ville, à la campagne surtout, que de soirées dérobées

(1) *Voyez* la *Fig.* 24, pour la portée des instrumens.

à l'ennui, et embellies des charmes de la musique ! On chercherait en vain à réunir un quatuor; le piano est là : c'est le point de ralliement; deux ou trois voix exercées, une partition de Gluck, de Mozart ou de Cimarosa : voilà tout de suite un concert délicieux.

LA HARPE.

Les sons flatteurs de la harpe, ses arpéges riches d'harmonie, reposant sur les vibrations des cordes graves, mettraient cet instrument au-dessus du piano, si ses moyens d'exécution étaient moins bornés. Les changemens de ton, les traits enharmoniques, bien fréquens dans les récitatifs, font naître tout à coup des difficultés que les plus grands talens ne surmontent qu'avec peine. Il est bien peu de harpistes qui accompagnent sur la partition, et je ne sache pas qu'aucun puisse suivre exactement les marches d'une harmonie serrée et un motif traité en fugue. Un solo de harpe est agréable à entendre à l'orchestre ; et la réunion de plusieurs de ces instrumens produit un grand effet dans les chœurs *des Bardes* et d'*Uthal*.

LA GUITARE.

La guitare n'est point à dédaigner : une cavatine, un nocturne, une romance, un duettino,

seront accompagnés convenablement par cet instrument : ses sons voilés et d'un diapason grave (1), donnent des masses d'harmonie très-favorables à la voix qu'ils soutiennent, sans la couvrir. Le *rasgado* (2) du boléro plaît infiniment. Il faut avoir une grande connaissance des renversemens, pour faire marcher les accords avec une certaine régularité sur la guitare, et éviter les bizarres écarts que l'on rencontre trop souvent dans la musique qui lui est destinée. Cet instrument diffère des autres, en ce qu'il fournit beaucoup de son dans l'accompagnement, et qu'il est presque réduit au silence, si on le fait chanter. En voici la raison : sa force consiste dans les vibrations multipliées de plusieurs cordes pincées tour-à-tour ou simultanément; dès que l'on est obligé de laisser les arpéges pour l'unisson, et de passer des basses assez sonores à l'octave aiguë, qui n'est composée que de tons obtenus sur une corde trop raccourcie et qui ne vibre plus, le chant faible et languissant, privé du secours de l'harmonie, n'est plus qu'un pizzicato maigre, sec et dépourvu de toute espèce de charme. Nous conseillerons aux guitaristes

(1) Ils sonnent l'octave basse des notes qui les représentent.

(2) Prélude qui s'exécute en attaquant toutes les cordes de la guitare successivement avec le pouce, en suivant la mesure et le rhythme du boléro. (*Fig.* 21.)

de consacrer leurs talens à l'accompagnement, et de réserver, pour les exercices de l'étude, de prétendues sonates, dans lesquelles on trouve des chants, des traits, des trilles, des coulés, des gammes, des cadences, des points d'orgue, qui n'existent réellement que sur le papier, et que l'on écoute avec les *oreilles de la foi*, sans acquérir la certitude de les avoir entendus.

LE VIOLON.

Lors de la renaissance des arts, le violon fut le seul instrument consacré à l'exécution de la musique dramatique. Il a gardé long-temps ce privilége et les accompagnemens des opéras de Pergolèse, les oratorios de Jomelli, de Leo sont écrits pour le quatuor. Ce n'est que vers le milieu du siècle dernier que les instrumens à vent ont été employés généralement dans l'orchestre. Le violon y conserve une prééminence si grande, qu'on ne saurait les regarder comme ses rivaux. Dans le récit symphonique et dans l'accompagnement, c'est toujours lui qui soutient le discours musical; et si, pour varier les effets, il leur cède un instant l'empire de l'harmonie, c'est pour reparaître bientôt après dans tout son éclat.

Comme le violon est le fondement des orchestres, le moyen d'exécution le plus puissant,

l'instrument universel, celui qui, par son utilité, se trouve entre les mains du plus grand nombre de musiciens, il est nécessaire de faire connaître tout ce qui peut en donner une idée juste.

Nous y parviendrons en empruntant quelques traits à l'élégante introduction que M. Baillot a placée en tête de la *Méthode de Violon* du Conservatoire.

« On présume qu'il était connu dans les temps « les plus reculés. On voit, sur des médailles « antiques, Apollon représenté jouant d'un ins- « trument à trois cordes semblable au violon. « Que ce soit au dieu de l'harmonie qu'on doive « attribuer l'invention de cet instrument, ou qu'il « ait une autre origine, on ne peut lui refuser « quelque chose de divin.

« La forme du violon a beaucoup de rapport « avec celle de la lyre, et donne à croire qu'il « n'est autre chose qu'une lyre perfectionnée, « qui réunit à la richesse des modulations, l'a- « vantage si grand de prolonger les sons, « avantage que n'avait point la lyre.

« C'est sous le règne de Charles IX que le « violon fut introduit en France. Il y a près de « trois cents ans, qu'on ne change plus rien à sa « structure et qu'on lui conserve cette simplicité « qui augmente le prestige de ses effets.

« Ses quatre cordes suffisent pour donner

« plus de quatre octaves, plus de trente-deux
« notes du grave à l'aigu, et pour offrir toutes
« les ressources qu'exigent le chant et la va-
« riété des modulations. Au moyen de l'archet
« qui met les cordes en vibration et qui peut en
« faire parler plusieurs à la fois, il réunit le
« charme de la mélodie à celui des accords. Son
« timbre qui joint la douceur à l'éclat, lui donne
« la prééminence et l'empire sur tous les autres,
« et par le secret qu'il a de soutenir, d'enfler et
« de modifier les sons, de rendre les accens de
« la passion comme de suivre tous les mou-
« vemens de l'âme, il obtient l'honneur de ri-
« valiser avec la voix humaine.

« Cet instrument, fait par sa nature pour
« régner dans les concerts et pour obéir à tous
« les élans du génie, a pris les différens carac-
« tères que les grands maîtres ont voulu lui
« donner : simple et mélodieux sous les doigts
« de Corelli; harmonieux, touchant et plein de
« grâces sous l'archet de Tartini; aimable et
« suave sous celui de Gaviniès; noble et gran-
« diose sous celui de Pugnani; plein de feu, plein
« d'audace, pathétique, sublime entre les mains
« de Viotti, il s'est élevé jusqu'à peindre les
« passions avec énergie et avec cette noblesse
« qui convient autant au rang qu'il occupe qu'à
« l'empire qu'il exerce sur l'âme. »

A tous ces brillans avantages, on peut ajouter encore la faculté qu'on a de multiplier le violon dans les orchestres, sans nuire à l'ensemble, de jouer toute espèce de musique sur cet instrument, de surmonter sans peine de grandes difficultés et de fournir la carrière la plus longue sans fatigue. Les compositeurs l'ont choisi sur tous les autres pour lui confier l'exécution de leurs ouvrages. La viole, le violoncelle, la contre-basse descendent de la même souche, ne forment avec le violon qu'une même famille et donnent des sons homogènes à des diapasons différens. Au moyen de ces précieux auxiliaires, le violon embrasse presque toute l'étendue de l'échelle mélodique, six octaves environ : certes le champ est vaste.

Le quatuor d'instrumens à cordes est la base sur laquelle repose toute musique dramatique. Il se compose du premier violon qui joue la partie aiguë du chant ou de l'accompagnement, du second violon, de la viole qui tiennent l'harmonie intermédiaire, et du violoncelle qui exécute la partie de basse conjointement avec la contre-basse.

Les instrumens à vent, employés avec art dans l'orchestre, et se faisant entendre par intervalles, jettent des fleurs dans le discours, colorent les motifs avec suavité, ajoutent au pouvoir de l'harmonie en renforçant la bonne note,

varient les effets par leurs accens pathétiques ou leurs folâtres badinages : pareils aux bas-reliefs, aux pilastres, aux statues, ils ne suffiraient point à compléter la construction de l'édifice, mais ils servent à l'embellir.

LA VIOLE.

La viole (1) a été négligée par les compositeurs de l'ancienne école ; ils se bornaient à lui faire doubler la basse à l'octave, lui confiant quelquefois des notes perdues, remplissage sans dessin et sans mouvement. Haydn, Mozart, persuadés de l'importance de cette partie, l'ennoblirent en la faisant coopérer d'une manière essentielle à l'exécution de leur musique mélodieuse et savante. La viole prit enfin le rang qui lui appartenait et qu'elle occupe maintenant : tendres et mélancoliques, ses sons élevés ont un mordant bien précieux pour éclairer la marche des parties intermédiaires ; ils s'accordent à merveille avec la clarinette, le cor, le basson ; ses arpéges harmonieux et nourris se lient à ceux du second violon. Celui-ci tient-il la même partie que le premier, la viole se présente naturellement pour le

(1) *Taille, tenor, quinte, alto-viola, violette*, tels sont les autres noms que l'on a donnés à la quinte de violon. J'ai adopté celui de *viole*, comme nom de famille ; il rappelle l'origine de l'instrument, et n'a point de double acception.

remplacer. Elle ne craint pas de se montrer en première ligne, en exécutant des solos ou des accompagnemens travaillés ; quelquefois même, prenant un essor plus grand, elle s'empare du domaine des violons : dans le *De profundis* de Gluck et l'opéra d'*Uthal* de Méhul, la viole est l'instrument principal.

LE VIOLONCELLE.

« Le violoncelle a, par la nature de son tim-
« bre, l'étendue de ses cordes et celle de son
« diapason, un caractère grave, sensible et reli-
« gieux ; il chante sans rien perdre de sa ma-
« jesté ; et lorsqu'il sert de régulateur dans l'ac-
« compagnement, on sent, au milieu de son
« austère influence qui retient tout dans l'ordre,
« qu'il finira par céder à l'expression, en pre-
« nant part au dialogue. Ne l'emploie-t-on que
« comme simple accompagnement, il est telle-
« ment nécessaire à l'harmonie, que l'oreille ne
« saurait s'en passer : elle sollicite le son grave,
« le son générateur qui sert de base à l'édifice,
« et dont la marche régulière, l'aplomb bien
« senti déterminent l'effet de la mélodie. Cher-
« che-t-on à faire chanter le violoncelle, c'est
« une voix touchante et majestueuse, non de
« celles qui peignent les passions et qui les al-

« lument, mais de celles qui les modèrent, en
« élevant l'âme à une région supérieure. Veut-
« on en tirer parti dans la difficulté, il sait se
« prêter à tous les jeux de l'harmonie, de la dou-
« ble corde, de l'arpége, des sons harmoniques;
« mais il a des bornes qu'il ne faut pas outre-
« passer : la gravité de sa marche ne lui permet
« point de mouvemens aussi emportés qu'au
» violon, qui est plus souple, plus délicat, et
« plus varié (1). »

LA CONTRE-BASSE.

La contre-basse (2) est l'instrument le plus grand de la famille des violons; ses sons résonnent à l'octave basse de ceux du violoncelle. Privé de la quatrième corde, et raccourci quelquefois par l'accord des trois autres (3), son diapason a peu d'étendue; il suffit néanmoins à l'exécution de la partie confiée à cet instrument. La contre-basse est le fondement des orchestres;

(1) M. Baillot, *Méthode de Violoncelle* du Conservatoire.

(2) On devroit renoncer à des distinctions, que l'acquisition d'une infinité de mots nouveaux a rendues inutiles. Pourquoi ne pas appeler simplement *basse* l'instrument de même nature qui est plus grave que le violoncelle? Voudrait-on le distinguer ainsi de la voix de basse? On ne peut les confondre, puisque l'on dit, *jouer de la basse*, et *chanter la basse*; *un bassiste excellent*, et *une basse brillante et sonore*.

(3) Quelques musiciens accordent la contre-basse par quartes.

rien ne saurait la suppléer : soit qu'elle conserve sa marche grave et sévère, soit qu'entraînée par la violence des passions, elle se joigne aux autres instrumens pour les exprimer, la richesse de ses sons, un rhythme plein de franchise et de pompe, et surtout l'ordre admirable qu'elle porte dans les masses harmoniques, signalent partout sa présence.

Quoique la partie de contre-basse figure, dans le système général, à une octave au-dessous de celle des violoncelles et des bassons, on l'écrit néanmoins sur la même clef, c'est-à-dire la clef de *fa* quatrième ligne. L'oreille entend par conséquent le son à l'octave basse du signe qui le représente à l'œil. D'après cette observation, on ne doit pas trouver d'irrégularité dans certains traits de basse qui semblent arriver jusqu'aux régions de la mélodie, et dominer même le chant du bariton, du violoncelle, du cor, du basson, puisque la gravité de la voix de la contre-basse les rejette à l'octave inférieure, et les retient ainsi dans leur diapason naturel.

C'est Montéclair qui, le premier, a introduit la contre-basse à l'orchestre de l'Académie Royale de Musique, en 1700.

Malgré la grosseur énorme de la contre-basse que Kaempfer appelait son Goliath, ce musicien exécutait sur cet instrument des concertos de vio-

lon ; et Dragonetti a joué, avec M. Viotti, des duos de violon en remplissant alternativement les deux parties.

Avant Lulli, les instrumens à vent ne faisaient point partie de l'orchestre. On ne reconnaissait alors de parfaite harmonie que dans une réunion de sons homogènes. Les dessus de violon étaient accompagnés par les quintes et les basses de violon. Comme les flûtes, les hautbois, les trompettes devaient être entendus chacun séparément, on imagina de former pour ces instrumens des systèmes harmoniques complets, pareils en tout à celui du violon; il y eut donc des dessus, des quintes, des basses, des contre-basses de flûte, de hautbois, de trompette. Les instrumens d'espèces différentes ne jouant jamais ensemble, on donnait un concert de violons, un concert de flûtes (1), un concert de trompettes (2). *Le Menteur*, de Corneille, nous en fournit la preuve. Pour ajouter encore à la

(1) Saint-Evremont dit, en parlant de la Pastorale de Cambert : « On y entendait des concerts de flûtes; ce que l'on n'avait « pas entendu, sur aucun théâtre, depuis les Grecs et les Ro- « mains. « (*Les Opéras*, comédie, acte II, scène 4.)

(2) Les fanfares de nos régimens de cavalerie sont de vrais concerts de trompettes ; le cor y remplace la quinte de trompette qui n'est plus en usage, et le trombone y tient la basse, comme autrefois. Les Allemands produisent de beaux effets dans ce genre de musique, au moyen de trompettes en différens tons.

magnificence de sa prétendue fête, Dorante y place tous les instrumens, mais en chœurs séparés, et qui se font entendre tour-à-tour.

> Comme à mes chers amis, je veux vous tout conter.
> J'avais pris cinq bateaux, pour mieux tout ajuster :
> Les quatre contenaient quatre chœurs de musique
> Capables de charmer le plus mélancolique.
> Au premier, violons; en l'autre, luths et voix;
> Des flûtes au troisième; au dernier des hautbois,
> Qui *tour-à-tour* en l'air poussaient des harmonies
> Dont on pouvait nommer les douceurs infinies.
> . . . .
> Cependant que les eaux, les rochers et les airs
> Répondaient aux accens de nos *quatre* concerts.

La réunion des violons aux instrumens à vent a rendu inutile cette multitude de dérivés. Ceux que l'on n'a pas supprimés ont acquis dans l'orchestre une parfaite indépendance. Le basson y est considéré comme basson et non comme basse de hautbois. En se débarrassant d'un remplissage qui n'était plus d'aucun secours à cause du volume de son que les contre-basses, les violoncelles, les violes fournissent dans les régions inférieures, on pensa néanmoins que les marches d'une harmonie rapprochée que l'on confie aux instrumens à vent auraient plus de charme en étant rendues par des sons de même nature. On plaça donc un second dessus de flûte, de hautbois, de clarinette, de cor, de basson, de

trompette pour porter la tierce, la quinte ou la sixte avec son premier. Le trombone seul fut l'objet d'une exception; et, par la raison que nous donnerons en son lieu, on établit qu'il en fallait un ou trois.

Dans les réformes que la nouvelle manière d'écrire et d'exécuter la musique provoqua, la flûte perdit sa quinte et sa basse. La famille du hautbois resta dans son intégrité. La trompette ne conserva que son dessus et sa basse qui est le trombone (1). La clarinette n'était point encore en usage (2) et le cor ne servait qu'à guider une meute.

LA FLUTE.

Parmi les instrumens à vent, la flûte est celui dont le diapason est le plus élevé. La flûte a beaucoup de brillant et de douceur; son octave basse, que l'on néglige ordinairement dans la musique de théâtre, produit d'excellens résultats

(1) Le trombone, appelé d'abord sacquebute, est un instrument fort ancien. Rabelais le met entre les mains de son héros Gargantua; ce qui prouve qu'il était employé dans la musique du temps de François I[er].

« Au regard des instrumens de musique, il apprit à jouer du « luth, de l'espinette, de la harpe, de la flûte d'Alemand, et à « neuf trous, de la viole et de la sacqueboute. » (*Gargantua*, liv. I, chap. 23.)

(2) La clarinette a été inventée, à Nuremberg, il y a environ cent ans.

depuis l'addition des nouvelles clefs : on peut en faire la remarque dans la marche religieuse d'*Alceste*. Dans la symphonie, on n'écrit souvent que pour une seule flûte. Il est bon de faire observer que, si les sons de la seconde flûte se perdent au milieu d'un tutti bruyant, on les retrouve avec plaisir quand le calme renaît. Il est d'ailleurs des passages qui exigent que cette partie soit doublée.

LE HAUTBOIS.

Martial ou champêtre, joyeux ou mélancolique, le hautbois plaît toujours ; c'est l'instrument favori des compositeurs, celui dont l'usage est le plus ancien et le plus fréquent ; sa voix mordante, même dans ses accens les plus doux, se fait entendre au-dessus de celle des violons.

LA CLARINETTE.

La clarinette est, de tous les instrumens à vent, celui dont l'invention est la plus récente, aussi sa structure n'a-t-elle pas atteint, du moins généralement, la perfection que l'on remarque dans le hautbois, la flûte, le basson. Les principaux vices de cet instrument consistent en ce que le son change de caractère et de timbre à chaque octave, que certains tons sont faux, et que la position des clefs, forçant l'exécutant à

déplacer plusieurs doigts, et même la main toute entière, pour sauter d'un ton à un autre, rend certains passages, certains coulés, certains trilles impraticables. Pour remédier de quelque manière à cet inconvénient, faire disparaître une partie des difficultés que le changement de ton amenait, et conserver à la clarinette un système uniforme et simple, on imagina de faire autant de clarinettes qu'il y a de tons et même de demi-tons dans la gamme, en donnant à chacun de ces instrumens une proportion plus petite à mesure que l'on tendait à l'aigu. Ainsi, à partir de la clarinette en *sol*, qui est la plus longue de toutes, jusques à celle en *fa*, qui est la plus courte, l'instrument perd graduellement la moitié environ de sa longueur et de son diamètre.

Les clarinettes en *la*, en *si bémol* et en *ut* sont les seules admises à l'orchestre ; l'on regarde la seconde comme ayant les sons les plus flatteurs ; presque tous les solos sont écrits dans les tons de *mi bémol* et de *si bémol*. La clarinette en *la* est la plus fausse de toutes, attendu que l'on obtient le système de *la* au moyen d'un corps de rechange substitué à une seule partie de la clarinette en *si bémol*, ce qui allonge le corps de l'instrument dans des proportions inégales. Quoique cet instrument présente beaucoup de défauts graves, le maître habile a toujours su les corri-

ger; et les Lefebvre, les Duvernoi, les Dacosta, ont réuni la pureté du son à une exécution aussi rapide que brillante.

La clarinette est le fondement des orchestres militaires; elle y tient le même rang que le violon dans la symphonie ou dans la musique dramatique. Plusieurs clarinettes en *ut* jouent le chant, tandis qu'un nombre égal forme le second dessus, et qu'une clarinette en *fa* porte l'octave de la mélodie, ou exécute des passages en volubilités. Si les grandes clarinettes sont en *si bémol*, on emploie une clarinette en *mi bémol*, qui concorde parfaitement avec ce système. Dans certains corps de musique, on remarque deux petites clarinettes en *fa* ou en *mi bémol*, qui sont d'un bon effet. La seconde sert à remplir l'intervalle quelquefois trop grand qui se trouve entre le chant à l'octave et les seconds dessus.

Un instrument aussi utile ne pouvait rester plus long-temps dans cet état d'imperfection. Plusieurs facteurs ont cherché à aplanir les difficultés qu'il présente aux exécutans en le perçant d'après de nouveaux calculs acoustiques. Celui qui a obtenu le plus de succès, est sans contredit M. Iwan Müller; son instrument armé de treize clefs, donne les moyens de jouer dans tous les tons et de rendre toute sorte de traits avec une égale facilité. La clarinette-alto, dont

il est aussi l'inventeur, peut être d'un grand secours pour la musique militaire ; elle sonne la quinte au-dessous de la clarinette ordinaire, et tient dans l'échelle mélodique la même place que le basset-horn ou *corno di bassetto*. Comme la clarinette en *si bémol* a les proportions les plus favorables pour obtenir un beau son, M. Müller l'a choisie de préférence à toutes les autres. Il est inutile de faire observer que les parties de clarinette en *si bémol* sont toujours notées un ton plus haut que celles des autres instrumens, le *si bémol* remplaçant l'*ut*, et le *sol* le *fa* dans le système adopté pour la clarinette. Les Italiens écrivent ces parties sur la clef d'*ut*, quatrième ligne, qui est celle que l'on doit employer pour leur transposition. Nos plus fameux clarinettistes se servent maintenant de l'instrument de M. Müller, dont ils ont reconnu l'excellence et la supériorité : il est à désirer que cet exemple soit suivi par tous les virtuoses qui cultivent la clarinette.

Les parties de clarinette ont leur place au-dessous de celles des flûtes et des hautbois qui tiennent les hautes régions de l'harmonie. Cet instrument fait résonner la quarte au-dessous du *sol* à vide du violon, et possède trois octaves et demie. Les compositeurs emploient avec succès son octave basse, vulgairement appelée *cha-*

lumeau, depuis que l'on a su la rendre juste. Je citerai à ce sujet le trio des masques dans *Don Juan*, et le petit quintette de la *Fète du Village Voisin.* Gluck est le premier qui ait introduit la clarinette dans la musique dramatique; encore ne la plaçait-il que dans les airs de ballet. Elle est maintenant d'un usage universel; il y a même peu de morceaux en *mi bémol* et en *si bémol*, qui ne doivent une bonne part de leurs charmes à la voix mélodieuse de cet instrument.

LA TROMPETTE.

Quoique la trompette semble n'être destinée qu'à figurer dans une fanfare guerrière ou dans une symphonie, on l'emploie néanmoins dans les compositions scéniques. Les airs passionnés, les duos brillans ou agités, les finales, les chœurs reçoivent la trompette dans leur accompagnement. Elle est aussi d'un grand secours dans les péroraisons musicales. Après avoir souvent gardé le silence pendant le cours d'un morceau, elle reparaît à la fin pour se joindre aux timbales et aux cors; et l'éclat solennel, la sublime monotonie de leurs accens contrastent à merveille avec la marche précipitée, l'impétueux délire des instrumens qui les dominent et la variété de leurs modulations. Ils frappent fort et juste, et viennent

ajouter à la vigueur du dessin, en marquer les contours et présenter de nouveaux moyens d'expression, au moment même où toutes les ressources de l'harmonie semblaient épuisées.

La trompette étant un tuyau sonore ouvert par les deux bouts, et privé des trous qui dans le hautbois et la clarinette servent à modifier les sons, c'est au moyen de la pression plus ou moins forte des lèvres sur l'embouchure, que l'on parvient à rendre des sons différens. Mais comme par cette manière on ne peut faire résonner que la tonique et ses aliquotes, on se verrait réduit à demeurer constamment dans le même ton, si l'on n'avait recours à divers corps de rechange qui, en s'adaptant à l'instrument, servent à élever ou à abaisser son intonation. Ces variations étant produites par un moyen physique qui tient au mécanisme de l'instrument, et consiste à raccourcir ou allonger ses tuyaux dans des proportions données, la mélodie écrite doit rester immobile : aussi les parties de cor et de trompette sont-elles toujours notées en *ut* (1); et cet *ut* de-

(1) Certains solos de cor, tels que ceux de *la Vestale* et d'*Hécube*, sont écrits en *si bémol* et en *sol* pour le cor en *fa*. (*Fig.* 25.) Ces exceptions n'ont lieu que pour les parties récitantes. Les cornistes d'accompagnement transposent néanmoins assez généralement en *sol* ce qui est destiné aux cors en *si bémol bas*, et en *ut*, pour se servir des cors en *mi bémol* et en *fa*, dont le son est plus beau

venant successivement un *ré*, un *mi*, un *fa*, etc, tout le système des aliquotes change en même temps que la tonique. L'exécutant voit sans cesse *ut mi sol* sur le papier et l'oreille entend *ré fa la, mi sol si*, *fa la ut*, *si ré fa*, selon que l'instrument a été disposé d'après les indications qui se trouvent en tête des morceaux de musique. (*Fig.* 23.)

LE COR.

Consacré, dès son origine et pendant plusieurs siècles, aux nobles jeux de Diane, après avoir fait redire aux échos des montagnes le bruyant *halali*, le chant triomphal de la curée, le cor, appelé à de plus hautes destinées, a passé des mains du chasseur dans celles des favoris d'Apollon. Sa voix rauque et sauvage, la terreur des hôtes des bois, s'est adoucie au point de nous ravir par des sons flatteurs. L'art des Punto, des Duvernoi, des Dauprat, lui donnant une nouvelle existence, l'a enrichie d'une multitude de tons que la nature semblait lui vouloir refuser. Brillant et sonore dans tout ce qui lui rappelle sa destination primitive, le cor est tendre et pathétique dans le cantabilé ; le miel n'est pas plus doux, le jour n'est pas plus pur que sa délicieuse

cette transposition est moins favorable au second qu'au premier cor.

mélodie. Quoique dans le solo il parcoure avec agilité tous les degrés de la gamme, on lui reproche le peu de variété de ses traits d'orchestre dans lesquels les tons artificiels ne se font presque jamais entendre. Ces traits se reproduisent souvent, il est vrai; mais en sont-ils moins agréables pour cela? Ces accens simples et pleins de candeur, cette fraternité constante qui règne entre les deux cors, ces tierces, ces quintes riches, harmonieuses et redondantes, ont des charmes toujours nouveaux; je les ai entendus mille et mille fois, ces traits, et quand on me les offrira de nouveau, j'éprouverai les mêmes sensations : se lasse-t-on de voir les roses, et de savourer leur parfum?

Le système harmonique du cor est pareil en tout à celui de la trompette; mais ses tuyaux, plus longs du double et terminés par un grand pavillon, donnent l'octave basse de cet instrument: ce pavillon est disposé de manière à recevoir la main, qui réunit son artifice au pouvoir de l'embouchure, afin de maîtriser la colonne d'air, et la forcer à articuler les tons que la résonnance multiple ne fait point entendre, et que l'on nomme vulgairement *sons bouchés*.

L'emploi des instrumens à embouchure présente quelques difficultés. Tous les tons ne doivent pas être mis en usage indifféremment; l'un

est sourd, l'autre trop éclatant : d'autres, tels que le *la bémol*, le *si naturel*, n'ont pas obtenu de place dans le système de l'instrument. Il faut donc avoir une connaissance parfaite de tous les tons pour juger d'avance de l'effet qu'ils produiront.

Je suppose que l'on veuille écrire en *ut mineur*. Les cors en *ut* portant la tierce majeure, on ne pourra s'en servir sans se priver de la note *mi*; on prend ordinairement alors le relatif *mi bémol*, qui fournit dans l'accord ses notes, *ut*, *mi*, représentant *mi bémol*, et *sol*, tierce et quinte d'*ut mineur*. Si l'orchestre pour lequel on travaille est nombreux, on ajoutera deux trompettes et deux autres cors en *ut*, qui donneront la tonique et son octave, et l'accord parfait mineur résonnera ainsi dans sa plénitude. Tous les tons n'offrent pas la même ressource; *fa mineur*, *si mineur* en sont privés : on se sert, dans ce cas, des tons qui ont le plus d'analogie avec ceux dont on aurait besoin et que l'instrument ne possède pas. Quelques auteurs ont essayé de réunir, dans un air mineur, deux cors de différens tons (1); ce calcul harmonique est pauvre dans ses résultats; et il est rare que ces deux instrumens s'accordent bien : le second corniste, ne pouvant se régler sur le premier, dont le diapason est plus élevé

(1) Méhul, premier air de *Stratonice*.

que le sien, se trouve sans point d'appui et complétement désorienté pour son intonation.

Les plus beaux tons du cor sont ceux que l'on obtient avec la proportion moyenne des tuyaux. *Si bémol bas*, *ut*, placés au grave, ont peu d'éclat; *la*, *si bémol haut*, *ut haut*, se rencontrant à l'autre extrémité, où le corps sonore est considérablement raccourci, tendent trop à l'aigu. Il est cependant des moyens de ramener l'instrument à ses tons favoris, pour ne pas produire mal à propos des sons trop bruyans ou trop sourds. Un auteur qui en connaît le fort et le faible, ne choisit pas toujours le ton que la symphonie semble réclamer: est-elle en *si bémol* en *ut*, elle admettra des cors en *mi bémol*, en *fa;* les tons de *ré* et de *mi bémol* remplaceront à merveille ceux de *la* et de *si bémol haut*. Un passage brillant, quoique dans un ton étranger à celui de la symphonie, déterminera le ton des cors, s'ils doivent concourir à l'exécution de ce même passage. Plusieurs morceaux en différens tons se succèdent-ils dans un finale, on fait jouer les cors avec le ton primitif, tant qu'il conserve de l'analogie avec le discours musical: mais si les modulations qu'il a parcourues l'en ont éloigné tellement que les cors n'aient plus aucune bonne note à placer, on les fera changer de ton pour se mettre en rapport avec l'orchestre.

La faculté d'obtenir sur le cor des sons très-élevés ou très-bas provenant d'une disposition particulière que l'exécutant reçoit de la nature, et les exercices qui ont pour objet d'apprendre à monter contrariant ceux que l'on prescrit pour faire résonner les pédales graves, un élève doit se destiner de bonne heure à la première ou à la seconde partie. La qualité de son embouchure, les conseils de ses professeurs lui serviront de règle pour son choix; et dès lors il travaillera exclusivement les tons élevés ou les basses. Quand on a entendu exécuter l'adagio en *mi bémol* de la quatrième symphonie de Haydn par MM. Kenn ou Dauprat, on peut décider qu'il y a autant de mérite à jouer le second cor que le premier. Dans les pièces de pupitre, on rencontre des accompagnemens figurés, des arpéges, des batteries, des traits propres à faire briller un bon second autant que son premier; quelques maîtres fameux, tel que M. Frédéric Duvernoi, ont un genre mixte qui tient de l'un et de l'autre.

LE BASSON.

Les compositeurs italiens, après avoir fait entendre le basson dans un chant suivi ou dans un solo d'apparat, le renvoient à la partie de basse qu'il suit avec fidélité. Nous avons adopté la manière de l'école allemande, en considérant

cet instrument comme devant figurer dans les masses intermédiaires et se joindre à la viole plutôt que de porter un secours souvent inutile à la partie grave ; réservant à celle-ci ce renfort pour les unissons, les marches travaillées, les entrées de fugue, et tous les passages où la basse placée en première ligne doit se faire jour à travers le trémolo des violons et les tenues des instrumens à vent. Les contre-basses et les violoncelles suffisent pour les grosses notes de la simple basse.

Quoique le caractère de la voix du basson soit tendre et mélancolique, ses accens, pleins de vigueur et de sentiment, servent à exprimer les grandes passions dans l'agitato. Ils invitent au recueillement, inspirent une douce piété dans l'accompagnement des chants religieux. Si le basson ne saurait être très-brillant, il s'unit du moins parfaitement aux instrumens qui ont cette qualité ; et lorsque les violons suspendent leur discours pour laisser le champ libre aux flûtes, aux clarinettes, aux cors, c'est lui qui sert de base à leur harmonie éclatante. Instrument universel, il module un solo avec autant de grâce que de suavité, et porte ensuite sa voix sur tous les points où elle peut servir utilement, soit pour remplir les vides qui existent entre les parties intermédiaires, soit pour lier un accompagne-

ment ou renforcer un staccato. Possédant le timbre qui s'accorde le mieux avec tous les diapasons, il double successivement la basse, la viole, la clarinette, le hautbois, la flûte, suit la marche rapide des violons ou la paisible lenteur des cors; ses pédales ronflantes, ses notes du médium fournissent à l'accompagnement, et sa dernière octave donne une mélodie aussi pure que sonore. Gluck, Haydn, Mozart, Méhul ont eu pour lui une telle affection, qu'ils semblent ne se décider qu'avec peine à l'exclure du plus petit fragment de leurs compositions.

Comme la voix du basson a peu d'éclat, on ne la distingue pas toujours dans les masses: mais les bienfaits qu'elle répand, l'harmonie qu'elle y introduit n'existent pas moins; et l'on doit lui en savoir d'autant plus de gré, qu'on les attribue quelquefois à d'autres instrumens. Telle la violette cachée sous l'herbe, parfume la prairie, et ne se montre point parmi les fleurs qui l'embellissent.

LE TROMBONE.

Par un mécanisme aussi simple qu'ingénieux, le trombone réunit le privilége de parcourir d'une voix égale tous les degrés de la gamme, aux avantages de la résonnance multiple. Ses

tuyaux introduits dans une pompe à deux branches qui les recouvre sur une longueur de vingt-cinq pouces environ, s'allongent et se raccourcissent à volonté, et donnent les moyens d'attaquer les tons aigus et les tons graves de son diapason. Veut-on quitter pour un instant la marche diatonique, l'instrument, dans son immobilité, se trouve presque pareil au cor et à la trompette, et la pression des lèvres fait résonner la tierce, la quinte, ou l'octave du ton sur lequel on s'est arrêté.

Le trombone est d'un bel effet dans les symphonies, les ouvertures, les chœurs guerriers et religieux, les évocations magiques, les marches triomphales, et tout ce qui doit avoir de l'éclat ou de la solennité. Ses accens voilés par les sourdines s'unissent parfaitement aux chants funèbres. On ne peut soutenir long-temps le son sur cet instrument; et quoique certains exécutans le possèdent au point de lui faire articuler des passages rapides, il convient néanmoins de le retenir aux grosses notes. Cette volubilité devient inutile, puisque le caractère des sons et leur destination s'y opposent.

On a adopté, pour la musique militaire, une espèce de trombone appelé buccin, qui ne diffère de l'autre que par son pavillon taillé en gueule de serpent. Cette forme pittoresque pour

l'œil nuit essentiellement aux résultats de l'instrument, dont elle intercepte et raccourcit les vibrations. Le son du buccin est plus sourd, plus dur, plus sec que celui du trombone.

Dans les orchestres ordinaires, un trombone suffit. On en place trois quand le nombre des instrumens à cordes est multiplié dans les proportions nécessaires. Dans ce cas, ils portent l'accord et se désignent par *trombone alto, trombone tenor, trombone basse.* Lorsqu'on n'en conserve qu'un seul, le dernier a la préférence comme donnant la note la plus grave.

LES TIMBALES.

Deux bassins sphériques en cuivre sur lesquels on adapte des peaux fortement tendues, au moyen d'un cercle de fer et de divers écrous, forment l'instrument que nous nommons timbales. En frappant successivement sur l'une et l'autre de ces peaux, avec des baguettes, on obtient deux sons très distincts; leur différence provient de l'inégalité des bassins. En serrant plus ou moins les écrous du cercle de fer, on parvient à changer le ton des timbales et à les accorder de manière qu'elles portent la tonique et la quarte au-dessous; quelquefois cependant, on est forcé de prendre la quinte supérieure, ce qui revient au même.

Les symphonies, les ouvertures, les chœurs, les finales, ne sauraient se passer de timbales. Les compositeurs célèbres en ont toujours placé dans leurs airs nobles, grandioses ou brillans. *Faut-il, sans murmurer*, des *Noces de Figaro,* le bel air de tenor de *la Création*, en fournissent des exemples, et l'on sait que cet instrument est, pour ainsi dire, obligé dans les polonaises. Les coups de timbales détachés sur le premier ou le second temps de la mesure, l'accompagnement qu'elle fournit à une fanfare, ses roulemens attaqués avec toutes les nuances du crescendo, sont d'un effet magique.

Parmi les instrumens dont le son est appréciable et soumis à l'accord, la timbale est le plus borné. Ce défaut, qui provient de son organisation, la réduit trop souvent au silence. L'orchestre se réunit sur un tutti bruyant, il ne déploie pas d'abord toute sa puissance, mais il arrive peu à peu aux derniers degrés du fortissimo. Eh bien! la timbale qui s'est fait entendre dans les premières mesures où l'on pouvait se passer d'elle, ne saurait apporter son précieux secours quand il s'agit de frapper les grands coups. On en peut faire la remarque dans toutes les symphonies. Le commencement d'un tutti étant ordinairement disposé pour recevoir la tonique et la dominante, la moindre modulation, les repos

sur la deuxième ou la septième note du ton, si c'est en majeur ou en mineur, ont vite fait exclure la timbale, qui n'a plus de note à fournir dans l'accord. Cette gradation décroissante est d'autant plus vicieuse, qu'elle contrarie, d'une manière très-apparente, l'effet des autres instrumens qui marchent en sens inverse. J'aimerais beaucoup mieux que le compositeur, prévoyant qu'elle va s'arrêter au bon moment, s'abstînt de la faire parler et la réservât ainsi pour les passages qu'elle peut accompagner d'un bout à l'autre. Quand même il ne dût la produire qu'après les premiers développemens du tutti, un tel renfort, quoique tardif, n'en sera pas moins utile, et donnera cette augmentation de force et d'intérêt qui doit se rencontrer au dénouement d'une composition brillante et régulière.

S'il est démontré que les moyens d'exécution de cet instrument sont insuffisans, pourquoi ne chercherait-on pas à les augmenter dans une progression immense, et à établir ses rapports avec toute sorte de modulations, en lui donnant une note de plus? On l'obtiendrait en plaçant un troisième bassin vis-à-vis du timbalier, et un peu en avant, de manière à marquer le sommet d'un triangle, dont les deux autres formeraient la base. Sans changer rien au système d'accord de ceux-ci, je proposerais de déterminer la nou-

velle note de la manière suivante, savoir : la deuxième du ton pour le mode majeur, et la septième pour le mode mineur. Par exemple, dans le ton d'*ut majeur,* je tiens déjà *ut* et *sol*, je prends encore *ré;* en *ut mineur,* j'ajoute le *si bémol.* Il est inutile de faire le détail des nombreuses combinaisons de cette note avec les deux que l'on possède déjà. On aperçoit, au premier coup d'œil, le champ vaste qu'elle ouvre au compositeur. La timbale, avec cette nouvelle ressource, fait face de tous côtés. Dans les passages sur la dominante, et même dans le relatif, les trois notes peuvent parler tour-à-tour et suivre la marche de la basse. Je ne pense pas que cette innovation si avantageuse apporte la moindre gêne au jeu de l'exécutant, lequel se trouverait placé au centre du triangle.

A Dieu ne plaise que l'on me soupçonne de vouloir engager nos musiciens à multiplier les traits de timbales! Tout en leur offrant plus de notes à employer, je leur conseille au contraire de ne s'en servir qu'avec une sobriété qui tienne de l'avarice. Prodiguer mal à propos cet instrument, c'est renoncer d'avance aux sensations qu'il peut faire éprouver.

LES CIMBALES, LES TAMBOURS, LE TRIANGLE, LES CLOCHETTES, LE SISTRE, LE BEFFROI.

Les cimbales, les tambours, le triangle, les clochettes, le sistre, produisent un son vague qui n'est point sujet aux lois de l'intonation. Ces instrumens sont placés convenablement dans les marches militaires, les airs de danse d'un caractère fier ou sauvage, quelques chœurs, et tout ce qui doit avoir la couleur asiatique. Leurs frappemens rhythmiques, leurs vibrations argentines, marquent les temps forts de la mesure et donnent l'éclat le plus brillant à certaines compositions.

Le beffroi, ou tamtam, est, dans sa forme, une espèce de tambour de basque, tout entier d'un métal composé, qui a une vibration extraordinaire quand on le frappe avec un marteau.

Le beffroi s'emploie avec succès dans les marches lugubres et funèbres, dans les chœurs qui expriment des passions exaspérées, et dont l'effet doit être terrible, tel que celui qui termine le second acte de *la Vestale.*

CHAPITRE XI.

DE L'ORCHESTRE.

Les anciens appelaient orchestre la partie la plus avancée de la scène, attendu que c'était là que s'exécutaient les danses (1); en changeant de destination, elle a conservé son nom : il s'applique en même temps à l'assemblée des musiciens qui s'y réunit.

Tous les instrumens que nous avons rangés dans la deuxième classe concourent à la formation de l'orchestre, mais en quantités inégales, et proportionnées à la part qu'ils doivent prendre à l'effet général.

Lorsque les violons avaient le privilége exclusif de se faire entendre au théâtre, l'orchestre, ne donnant que des sons homogènes, pouvait être renforcé ou affaibli à volonté, et offrir constamment un tout complet dans son ensemble. Mais quand on eut imaginé d'y introduire les instrumens à vent, il fallut nécessairement combiner cet accessoire avec le principal, en distribuer les sons sur tous les degrés de l'échelle, calculer les effets, établir des rapports entre le grave et l'aigu, l'archet et l'embouchure, et porter la balance du goût dans les masses harmo-

(1) *Orchéomai*, en grec, signifie *danser*.

niques. Fort de basses et de violons, l'orchestre faisait déjà retentir les voûtes immenses de nos temples, et suffisait à l'exécution de la musique dramatique. Il ne s'agissait donc pas d'augmenter sa puissance, mais seulement de varier ses accens, au moyen des voix argentines et mélodieuses des hautbois, des cors, des flûtes, etc. Pour rendre leurs charmes plus piquans, on eut soin de ne pas les prodiguer; destinés à briller le discours musical, et non à le soutenir, les instrumens à vent sont en bien petit nombre, comparés à celui des violons : un grand orchestre réclamera cent archets, et ne leur adjoindra que deux flûtes, deux hautbois, etc.

S'il a été reconnu que deux flûtes, deux hautbois, deux clarinettes, etc., fournissent assez de son dans une masse énorme d'harmonie produite par les instrumens à cordes, il est évident que l'équilibre se perd à mesure qu'on réduit le nombre de ces derniers, et qu'il cesse d'exister, si l'on n'oppose plus que six maigres violons au fracas des cors et des trompettes, et aux sons aigus des hautbois et des flûtes.

Un orchestre de théâtre peut tout exécuter avec seize violons; mais on doit regarder le nombre douze comme l'extrême minimum qu'on ne saurait diminuer sans tomber dans une barbare cacophonie.

D'habiles exécutans produiront de l'effet avec peu de moyens ; quatre violons, une viole, un violoncelle, une contre-basse, une flûte, deux hautbois, deux cors, un basson, vont former un petit orchestre capable de rendre les symphonies de Haydn et de Mozart avec la plus grande perfection. Le flûtiste, les cornistes, etc., maîtres de leur embouchure, et guidés par le sentiment, la doctrine et surtout par l'expérience, ne fourniront juste que le son nécessaire pour seconder les violons. Peu importe que l'équilibre ne se trouve pas dans le nombre des virtuoses, si leur adresse le fait rencontrer dans les résultats. Depuis le pianissimo jusqu'à l'extrême forté, on suit toutes les modifications avec un quatuor comme avec un orchestre entier ; en partant de plus bas, on arrive aussi haut, toutes proportions gardées. Mais il faut considérer le lieu où l'harmonie doit se faire entendre ; placez ce petit orchestre dans un salon, son effet sera ravissant : il va se perdre dans la vaste enceinte d'un théâtre.

Ici, la qualité ne saurait suppléer à la quantité, et vous aurez besoin de douze violons au moins pour remplir l'espace et soutenir le poids des instrumens à vent. Ceux-ci ne pouvant plus modifier leurs sons avec autant de délicatesse (les mêmes vibrations qui donnent le pianissimo dans un salon, ne troubleraient pas le silence dans

un théâtre), comme il faut être entendu, chacun joue à plein vent ; et les faibles violons, succombant dans une lutte trop inégale, sont écrasés par les clarinettes, les hautbois, les flûtes ; et les grosses notes des cors, des trompettes, des timbales et du trombone, planant sur les traits des violons, étouffent les mélodies, masquent le dessin musical, en dérobent les contours, et changent les plus brillantes périodes en une suite d'accords plaqués d'un rhythme lourd et bizarre. Le remplissage paraît en première ligne ; l'accessoire devient principal, dès que celui-ci se laisse dominer ; et l'on entend précisément le contraire de ce que le compositeur s'était proposé.

CHAPITRE XII.

DU CHANT INSTRUMENTAL.

L'IDÉE musicale, le motif, la mélodie, le chant enfin, car tous ces mots sont synonymes, est confié principalement aux voix dans la musique dramatique, et au premier violon dans la symphonie. Mais tous les instrumens s'en emparent ensemble, ou tour à tour, pour laisser reposer le chanteur, remplir les intervalles destinés au jeu de scène ou varier le discours par des solos contrastés. L'on peut dire qu'ils chantent tous, puisque dans certains passages les sons du trombone (1), des timbales (2), du triangle (3), même, arrivent seuls à l'oreille des écoutans.

Il y a donc deux puissances qui concourent également à l'exécution d'une composition lyrique : les personnages scéniques pour le chant vocal, et l'orchestre pour faire entendre les ouvertures, les airs de danse, les marches, les ritournelles, les bruits de guerre et de chasse, les tempêtes, tout ce qui a rapport à l'imitation pittoresque, les traits gracieux ou passionnés qui coupent le récitatif, se mêlent aux airs, aux duos,

(1) *Tuba mirum. Requiem* de Mozart.

(2) Entr'acte de *Joseph*.

(3) Ouverture du *Médecin Turc*.

aux chœurs, et tous les effets que le chant instrumental doit produire; soit que dans un finale ou un morceau d'action il soutienne lui seul le discours musical, soit que dans une lutte brillante il se joue d'un motif que la voix lui cède pour le reprendre encore.

Le chant vocal exprime les passions. L'action est réservée au chant instrumental. Comme tout est en harmonie dans les arts, la division que nous avons déjà faite d'un opéra en actions et en passions vient s'accorder parfaitement avec celle-ci.

Le personnage, trop occupé de la joie qu'il éprouve, de ce qu'il voit, de ce qu'il craint, de ce qu'il souffre, ne peut point nous entretenir des sentimens qui règnent dans son âme. S'il s'interrompt pour rêver à ce qu'il vient de dire (1), s'il hasarde un mot avec trop de légèreté (2), s'il lit péniblement (3), s'il compte (4), s'il écrit (5), s'il salue (6), si, par une malicieuse réticence, il laisse

(1) Agamemnon, second acte d'*Iphigénie en Aulide.*

(2) *Adolphe et Clara*, duo *Jamais d'amour.*

(3) Montauciel, dans le *Déserteur;* Grégoire, dans *les Visitandines.*

(4) Introduction des *Noces de Figaro.*

(5) Scène de la lettre, dans *les Noces de Figaro*, et dans *les Deux Paravents.*

(6) Les gens du calife saluant Lémaïde, *c'est il bondo cani.*

désirer son avis sur un point important (1), s'il cherche quelqu'un (2), si la surprise ou l'agitation lui enlèvent l'usage de ses facultés(3), s'il est blessé mortellement (4), s'il concentre sa fureur prête à éclater (5), s'il épie quelqu'un (6), s'il réfléchit sur ce qu'il doit faire (7), s'il se bat (8), s'il est dans un état de ravissement et d'extase (9), s'il se promène, (10), s'il dort (11), s'il danse (12), etc.

Son discours n'ayant pas de suite, ne peut fournir un chant régulier. Comme il faut pourtant que ce chant existe, on ne le composera pas moins en ayant soin d'en confier l'exécution à l'orchestre. Quelques mots échappés à l'acteur indiquent sa peine ou sa satisfaction; et ses excla-

(1) Lopez, dans *l'Amant jaloux*, *c'est...... c'est...... c'est que cela me plaît.*

(2) Zémire cherchant Azor.

(3) Isaure sortant du cabinet.

(4) Arons venant annoncer à Armide l'enlèvement de ses captifs.

(5) La colère d'Achille, dans l'opéra d'*Hécube*.

(6) Entrée d'André dans *l'Epreuve villageoise*; entrée des espions, dans *Montenero*.

(7) Géronte et le comte, dans le duo du *Mariage secret*.

(8) Don Juan et le commandeur, dans l'introduction de *Don Juan*.

(9) Saint-Phar, second acte d'*Aline*.

(10) Les sentinelles, dans *Aucassin et Nicolette*; Lysandre et Scapin, dans *l'Irato*.

(11) Renaud, second acte d'*Armide*.

(12) Késie, dans *le Calife*.

mations fugitives, ses phrases isolées, disposées sur les traits de violon, jetteront par intervalles leurs précieuses clartés sur les tableaux de la musique.

Le dialogue vif et pressant d'un finale, le récit d'un combat, un oracle, la lecture d'une lettre doivent être débités sur le ton de la simple déclamation. L'intérêt est tout dans les paroles; il faut donc les présenter avec clarté et dégagées des ornemens du chant : les voix déploieront ensuite leur force dramatique et leur douce mélodie quand on passera de l'action aux sentimens qu'elle a fait naître.

Avertis par un appel de cors, Limbourg et Gaspard courent à la fenêtre pour voir arriver Clara.

Bon, j'aperçois une voiture
Qui s'avance rapidement.

Voilà le récit d'une action. Tant qu'il dure, l'orchestre est en possession du discours musical; mais au moment où les deux acteurs abandonnant l'objet de leur curiosité, viennent sur l'avant-scène s'égayer aux dépens de leur aimable prisonnière, l'orchestre devient accompagnateur, et les personnages guidés par les même sentimens, réunissent leurs voix sur les mêmes vers :

Sexe charmant, on a beau faire;

Contre vous, un ministre irrité,
Peut vous ôter la liberté,
Mais non pas le désir de plaire.

Ce quatrain sententieux peut être embelli de tous les agrémens du chant, les répétitions des paroles et de la musique ne choqueront pas ; les personnages se livrent à leurs réflexions, il est tout simple qu'ils s'arrêtent long-temps sur une idée qui leur plaît : au lieu que dans l'action et le récit il faut aller droit au but. L'orchestre peut répéter ses traits, mais nous réclamons de nouvelles paroles pour contenter notre curiosité et débrouiller peu à peu les fils de l'intrigue en avançant vers le dénouement. Il serait absurde que Gaspard redît qu'il aperçoit une voiture : nous le savons déjà. Il continue son récit, fait part de ses découvertes ; nous dépeint Clara, ses équipages, ses cartons, ses paquets. La voix cède encore le pas à l'orchestre pour ressaisir le motif, lorsque les sentimens succéderont une seconde fois à l'action : l'imagination est agréablement satisfaite, quand l'autre partie du récit, tout-à-fait différente de la première, ramène les mêmes réflexions. Elles arrivent si naturellement, que l'auditeur en prévoit le retour ; il goûte un doux repos et se complaît dans les répétitions : le récit lui a tout expliqué ; il se livre donc sans partage aux charmes de la musique. Peu

importe que les agrémens du chant lui dérobent quelques paroles, il les connaît déjà; et d'ailleurs c'est aux idées, aux sentimens, aux passions qu'il s'attache et non aux mots. (*Fig.* 117.)

Le duo d'*Adolphe et Clara* nous a fourni l'exemple d'un récit dialogué suivi d'un chant vocal plein de mélodie. Dans le finale des *Deux Journées*, l'action est plus vive par sa nature, et se passe sous les yeux du spectateur. Antonio aperçoit Armand, et le reconnaît :

O ciel! dois-je en croire mes yeux?
C'est lui, c'est lui, mon père,
Ce Français généreux
Qui m' soulagea dans ma misère.

Ces mots captivent l'attention de tout le monde; l'intérêt s'accroît à mesure que le petit savoyard rappelle au comte Armand un bienfait dont ce dernier a perdu la mémoire. Antonio seul lui adresse la parole; le comte fait-il une question, toute la famille lui répond, se groupe auprès de lui, le presse de s'expliquer, en lui montrant le fils du porteur d'eau, le malheureux qu'il a sauvé. Quelle jouissance pour ce bon Mikéli, qui ne cherchait d'autre prix de ses services que la satisfaction intérieure que donne une belle action! quelle jouissance de retrouver le bienfaiteur de son fils dans le proscrit qu'il arrache à la mort!

Une rencontre aussi extraordinaire n'est point l'effet du hasard : réunis par la force de la situation, rappelés vers la Divinité, dont le pouvoir se manifeste avec tant d'éclat, tous les personnages, frappés de la même idée, passant de l'émotion à l'ivresse du sentiment, élèvent jusqu'aux cieux l'hymne de la reconnaissance :

O céleste Providence !

Accord harmonieux et sublime ! ensemble ravissant ! dont nous savourons les douceurs avec avidité, après un récit véhément, mais aride et monotone. Le chant vocal succède à l'action, pendant laquelle l'orchestre a formé les tableaux en peignant la surprise, l'agitation ; et ses accens ont acquis plus de force et d'impétuosité à mesure que l'intérêt s'est augmenté. Ingénieusement avare de chant, le compositeur nous a retenus constamment sur la même note, et cette note encore ne pouvait nous donner aucune résolution. L'action musicale, suivant pas à pas la marche des personnages, est restée suspendue jusqu'au dénouement de la scène ; et c'est alors qu'en nous versant des torrens de mélodie, il s'empresse de porter un baume délicieux sur les blessures légères qu'il nous a faites. L'inquiétude de l'oreille s'accorde avec celle de l'âme ; leur satisfaction doit arriver au même instant. Personne ne se plaint de la

monotonie de cette introduction; en aiguillonnant le désir, elle ajoute à nos jouissances; les ténèbres sont-elles jamais assez profondes, lorsqu'un brillant feu d'artifice doit nous rendre la clarté?

Les finales de *Don Juan*, du *Mariage secret*, du *Roi Théodore*, des *Deux Journées*, de *l'Auberge de Bagnères*, d'*Une Folie*, et tous les morceaux consacrés à l'action scénique, tirent leurs plus beaux effets du chant instrumental; mais celui qui termine le second acte des *Noces de Figaro* l'emporte sur tous les autres par la variété de ses tableaux.

Almaviva, transporté de jalousie, ordonne au page de sortir du cabinet, en demande la clé; après de longs débats, il l'obtient, et court ouvrir la porte en menaçant de tuer ce rival insolent: Susanne paraît, et le comte reste stupéfait. Le calme succède à l'agitation, et les personnages, fortement émus, se livrent un instant aux sentimens divers que la vue de Susanne leur inspire: toute cette partie du finale étant dans le domaine des passions, le chant en est confié aux voix. Le comte cherche à s'instruire des causes d'un événement aussi extraordinaire qu'inattendu; comme les détails de son explication avec la comtesse et sa camariste sont de la nature du récit, le dialogue étant en action ou rappelant

une action déjà passée, le chant rentre à l'orchestre. Le motif, soutenu par les violons, acquiert de nouveaux charmes par l'enchaînement des modulations et la diversité des timbres des instrumens à vent qui l'exécutent tour à tour. Persuadé de l'innocence de son épouse, Almaviva prend le ton suppliant, obtient son pardon, et l'expression de sa reconnaissance donne le sujet d'un ensemble destiné au chant vocal.

Arrivée de Figaro; autre explication sur le billet qu'il a fait remettre. Il en convient, croyant par là se tirer d'affaire. Antonio le jette dans un nouvel embarras en apportant le pot de giroflées; le valet intrigué prétend qu'il a sauté par la fenêtre; et ses raisons, bonnes ou mauvaises, sont reçues. Ce n'est pas tout; on a trouvé le brevet du page. Cet incident semble devoir confondre Figaro, mais la comtesse et Susanne, qui ont reconnu l'écrit fatal, l'en avertissent furtivement. Il est remis sur la voie; l'ordre est rétabli, et son impudence triomphe de tous les obstacles. Moment de repos où le comte se dépite d'être joué par son valet, tandis que les autres s'applaudissent du succès de leur ruse. Le chant vocal est fort heureusement ramené après trois scènes qui marchent avec la rapidité de l'éclair et dont l'exécution musicale est entièrement confiée à l'orchestre, si l'on excepte

cependant le petit contrepoint qui précède l'entrée d'Antonio.

Marceline, Bartholo, Basile, que le comte attendait avec impatience, arrivent enfin et s'opposent ouvertement au mariage de Figaro. Le comte les accueille, et concerte avec eux ses projets de vengeance. La comtesse, Susanne, Figaro, désespérés de ce contre-temps, témoignent leurs peines et leurs alarmes. Divisés déjà par les passions, les deux groupes se retirent chacun à une extrémité du théâtre, et forment un magnifique tableau musical. Le procès que Marceline intente à Figaro occupe tous les personnages; une part s'en réjouit, l'autre en est attristée, et tout se termine par un ensemble général et contrasté, plein de feu, de verve, de génie, et dont l'effet aussi fort qu'harmonieux porte l'admiration jusqu'au ravissement.

Je n'entreprendrai point l'analise de ce finale sublime; un volume entier suffirait à peine pour signaler les beautés qui s'y trouvent. Je ne le considère ici que sous le rapport du chant instrumental que Mozart y a placé d'une manière aussi heureuse que spirituelle.

Dans le premier allégro, l'orchestre est retenu à l'accompagnement, les instrumens se montrent peu à découvert, la voix seule domine. Il n'y a qu'un seul trait remarquable pour l'orches-

tre, c'est celui où les clarinettes et les bassons expriment, par les ondulations de leurs gammes en tierces, les tourmens d'Almaviva livré à la fureur jalouse.

Je le tuerai, ce méchant page. Voilà ce que lui dit Susanne, en répétant avec ironie ces accens terribles qui naguère jetaient la comtesse dans les angoisses les plus cruelles; *je le tuerai*, et ce discours, hardi jusqu'à l'impertinence, se dessine admirablement sur le rhythme boiteux de l'accompagnement qui peint l'étonnement des deux autres personnages, également surpris de la venue de Susanne. On remarquera facilement que les quatre scènes qui suivent ont chacune un dénouement. La première se termine par la grâce que le comte sollicite et obtient; la seconde, par l'aveu de Figaro, qui convient d'avoir écrit le billet; la troisième, par la preuve qu'il donne que c'est lui qui a sauté et non le page; et la quatrième, par l'exacte désignation du papier tombé de la veste de celui qui a sauté, ce qui enlève au comte tous les moyens de le confondre. Eh bien, chacune de ces scènes est remplie par un motif instrumental qui lui est particulier, modulé, travaillé, contrepointé, et qui ne se dénoue qu'avec l'action. Ces éternelles répétitions, qu'on ne pourrait supporter dans une symphonie, sont ici le *nec plus ultrà* de l'esprit, de l'ex-

pression et de la vérité. L'espèce de torture où se trouve l'orchestre, continuellement arrêté sur la même phrase, maîtrisé par le rhythme, ces résolutions promises et évitées, ces cadences rompues, se rapportent si bien à l'inquiétude de Figaro et de ses complices, que l'on se plaît dans l'admirable monotonie du chant instrumental. L'on est si bien identifié avec lui qu'on ne saurait imaginer que le motif qui nous fatigue et nous tourmente puisse trouver son dénouement avant que Figaro soit pleinement rassuré.

Comme le chant vocal, celui des instrumens suit ordinairement le sens des paroles; il est tour-à-tour suave, majestueux, agité, martial, brillant, lugubre, léger, impétueux, religieux, pastoral, selon les sentimens que la musique doit exprimer. Cependant si le personnage, en contradiction avec lui-même, voile ses remords, son trouble, ses projets criminels sous un calme apparent, ou s'efforce de les démentir par des discours mensongers : le compositeur tire parti de cette situation, et peint le portrait sur deux faces en faisant partir de l'orchestre des accens qui contrarient l'expression des paroles et de la mélodie, et trahissent le secret que la dissimulation voulait cacher. Oreste nous dit : *le calme rentre dans mon cœur*, et l'orchestre est toujours agité. Antiochus concentre dans son âme les

transports de sa passion pour Stratonice; mais au moment où le médecin s'aperçoit que l'amour est la véritable cause du mal, la viole en fait sentir les effets en imitant les battemens du cœur. Comme cette expression contraire ne se rapporte qu'à des sentimens profondément dissimulés, elle doit être peu prononcée. C'est un trait de lumière qui brille dans l'obscurité et qui ne saurait la dissiper. Mystérieux et sombres, les sons de la viole conviennent bien à ces sortes d'effets. Placés au centre de l'harmonie, ils semblent avoir toute la discrétion qu'exige une pareille confidence.

Dans le premier acte d'*Iphigénie en Aulide*, les vœux de Calchas sont toujours repoussés par l'orchestre, qui prend le caractère de la divinité courroucée et inflexible. Dans l'air des *Danaïdes*, *Jouissez d'un destin propice*, et celui de *Barbe-Bleue*, *Venez régner en souveraine*, les accens des instrumens ont quelque chose d'acerbe qui fait frémir d'avance sur le sort d'Isaure et des enfans d'Egyptus; ils contrastent avec un discours plein de noblesse et de loyauté. Pendant que les violons exécutent l'air de danse du premier finale de *Montenero*, les cors et les bassons poussent des gémissemens, font entendre des cris lointains, présage funeste de la catastrophe qui se prépare; et ce qui vient encore ajouter à la vé-

rité du tableau, c'est que cet air de danse est en mineur. Dans *Zémire et Azor*, l'orchestre contrarie Ali de la manière la plus plaisante, en redoublant de fracas, lorsque celui-ci prétend que l'orage va cesser et que les vents s'apaisent.

Dans les airs mesurés comme dans le récitatif, le chant instrumental prépare les changemens de ton, et dispose l'âme aux sensations qu'on veut lui faire éprouver. Si la voix se repose, un ou plusieurs instrumens s'emparent aussitôt du discours musical, deviennent parties principales, trouvent dans les autres un accompagnement; et le motif, suivant toujours son cours, ne fait que changer d'organe (*Fig.* 26.). C'est la flûte mélodieuse, le hautbois, le basson, la clarinette, le cor, le violon, le violoncelle, qui répètent les chants simples ou les brillantes périodes de la voix. En nous retenant sur le même objet, l'orchestre supplée au silence du personnage, nous le montre toujours occupé de la même pensée, et sert ainsi de complément à son expression. Le bon goût, qui défend de trop répéter la phrase poétique, exige que le trait de mélodie revienne à plusieurs reprises, pour rendre son impression plus profonde, ou pour arrondir les périodes. Le compositeur sait adroitement se soumettre à ces lois contraires, en faisant redire aux instrumens l'idée que le chanteur a déjà

présentée ; et ce trait significatif, puisqu'il a déjà été réuni à des paroles, fixe l'imagination sans la fatiguer, donne à l'exécutant le temps de reprendre haleine, animé ses gestes, fait parler son silence, et soutient l'action scénique (*Fig.* 27.).

« Il ne suffit pas à l'acteur d'opéra d'être un « excellent chanteur, s'il n'est encore un excel- « lent pantomime : car il ne doit pas seulement « faire sentir ce qu'il dit lui-même, mais aussi « ce qu'il laisse dire à la symphonie. L'orchestre « ne rend pas un sentiment qui ne doive sortir « de son âme ; ses pas, ses regards, son geste, « tout doit s'accorder sans cesse avec la musi- « que, sans pourtant qu'il paraisse y songer : « il doit intéresser même en gardant le silence ; « et quoique occupé d'un rôle difficile, s'il laisse « un instant oublier le personnage pour s'occu- « per du chanteur, ce n'est qu'un musicien sur « la scène ; il n'est plus acteur : tel excelle dans « les autres parties, qui s'est fait siffler pour avoir « négligé celle-ci (1). »

Quelquefois le personnage est tellement hors de lui-même, qu'il ne laisse échapper que des mots entrecoupés de soupirs et de sanglots : *Alceste ! ..... sois sensible ! ..... Alceste ! ..... au nom des dieux ! ....* Les accens pathétiques du basson, en répétant fidèlement les déprécations d'Admète,

(1) J.-J. Rousseau. (*Dict. de Musique.*)

forment une espèce d'écho qui porte l'expression à son plus haut degré. Dans le bel air de *Don Juan*, *Tu connais à présent mon lâche ravisseur*, la basse ne semble-t-elle pas appeler la céleste vengeance sur la tête du meurtrier du Commandeur ?

Le récitatif obligé donne au compositeur les moyens de déployer toute la magie du chant instrumental. Dans une polonaise, un air de bravoure, un duo d'apparat, et tous les morceaux destinés à charmer l'oreille sans émouvoir le cœur, le chanteur se repose souvent pour laisser parler l'orchestre ; un instrument favori vient le défier dans de brillans solos, redit ses traits, les embellit, les varie, et lui dispute le prix de la grâce et de la légèreté. Dans l'air *Pria che spunti*, la clarinette fixe l'attention, et tient souvent le premier rang, comme le violoncelle dans la polonaise *La donna ha bello il core*. L'air de *la Griselda*, *Voi pur foste, o care piume*, est une véritable concertante de voix et de violon.

Nous avons montré l'orchestre partageant avec les voix l'élocution musicale ; il nous reste à parler des scènes où la situation dramatique exige que les effets partent tous de son sein, et soient uniquement tirés des forces instrumentales.

Gracieuse et passionnée, la voix humaine exprime tous les sentimens ; mais elle ne peut ren-

dre ce qui est trop éclatant, les images qui lui sont étrangères, et les masses de son qui viennent du dehors. Le tonnerre gronde au loin, et les éclairs annoncent l'approche d'un orage, le chanteur ne saurait en produire l'effet. Un bruit de guerre, un appel pour la chasse, les sons d'une marche, d'une sérénade, arrivent à son oreille, nous devons les entendre tout aussi bien que lui. Renaud, plongé dans une douce rêverie, admire la beauté merveilleuse des jardins d'Armide; en nous exprimant son ravissement, il nous fait connaître ce qu'il éprouve; l'orchestre seul peut nous le faire partager, en frappant notre cœur au même endroit que le sien, en nous offrant cette mélodie enchanteresse qui s'unit si bien avec l'aspect d'un paysage délicieux. L'effet est étranger au personnage, il vient du dehors; c'est donc au décorateur et aux instrumens qu'il faut avoir recours, pour former les tableaux et imiter la nature : chacun de nous pourrait dire,

Un son harmonieux se mêle au bruit des eaux.

Ce n'est point Renaud qui nous charme, c'est le pouvoir surnaturel d'une aimable fée : elle répand ses bienfaits sur les lieux soumis à sa puissance, et nous prenons notre part des plaisirs qu'elle réserve à son amant. Gluck a bien senti que la plus belle voix du monde,

simplement accompagnée, donnerait de trop faibles résultats dans cette magique scène. Il a trouvé dans le chant instrumental, cette variété de coloris, ces masses pleines d'harmonie et de suavité qui semblent rafraîchir encore les bocages. Le récit de Renaud, si souvent interrompu, n'est ici qu'un accessoire et le dessin de la composition; l'ordonnance, la force musicale, tout se rencontre dans l'orchestre. La voix n'est jamais en possession du motif, elle n'en saisit que des fragmens et ne se fait entendre qu'en usurpant la partie du hautbois ou de la flûte qu'elle suit à l'octave.

« Le monologue *Plus j'observe ces lieux*, a « réussi surtout par les accompagnemens. » (1) C'est ainsi que s'exprime La Harpe en rendant compte de la première représentation d'Armide. Il n'est pas étonnant qu'il ait pris le chant de l'orchestre pour un accompagnement; c'est la bévue favorite des personnes qui sans rien connaître à la musique, se mêlent d'en parler. Sans réfléchir sur les effets et leurs causes, incapables d'analyser la moindre composition, et privés quelquefois de cette sensibilité exquise qui pourrait les éclairer à défaut du raisonnement et de la doctrine, l'orchestre leur offre sans cesse l'image de la subordination, et n'imaginant pas que son pou-

(1) *Journal de politique et de littérature*, du 5 octobre 1777.

voir s'élève au-dessus de l'accompagnement, ils attribuent tous les effets à la voix qu'ils regardent comme le seul organe du chant dramatique. Tel cet Anglais s'extasiant sur les merveilles de l'Italie, écrivait que les ormeaux y produisaient des raisins.

Si La Harpe avait rédigé son journal à l'époque de la première représentation de la *Lodoïska* de M. Kreutzer, il n'eût pas manqué de nous dire avec une pareille naïveté que le premier chœur de cet opéra avait *réussi surtout par les accompagnemens*, sans s'apercevoir que l'orchestre y forme un tout symphonique parfaitement complet et que le chœur

> Allons, mes belles, suivez-nous....
> Vive le nom tartare, etc.

n'est qu'un surcroît d'harmonie, un remplissage que la scène réclame et dont la musique aurait pu se passer. Une part des instrumens récite, tandis que l'autre accompagne, et les voix forment un groupe séparé, indépendant à la vérité, mais qui concourt à l'effet général.

Les tempêtes d'*Iphigénie en Tauride* et des *Visitandines*, l'épithalame de Jason dans le second acte de *Médée*, la marche golcondoise d'*Aline*; la marche militaire de l'opéra de *Pyrrhus* de Paisiello, le pas redoublé qui termine le se-

cond acte des *Deux Journées*, offrent aussi la réunion d'un chant vocal subordonné aux masses régulières de l'orchestre; et dans l'air que chante le Crispin de *la Mélomanie*, et les scènes du *Maestro di capella*, tout l'intérêt est dans le chant instrumental. Pareil aux démonstrateurs des cabinets de curiosités, l'acteur n'est en scène que pour nous dire : « C'est la flûte, le « hautbois, *il violoncello, il fagotto, il contrabasso* « que vous allez entendre. »

D'illustres littérateurs dont j'admire les talens, dont je proclamerai la gloire toutes les fois qu'il s'agira de vers et de prose, de drames et de romans, poussés par je ne sais quel démon qui certes, n'était pas celui de la musique, imaginèrent d'écrire sur un art qu'ils ne connaissaient pas, et leur plume élégante et facile enfanta les volumes avec une déplorable fécondité. Erreurs, paradoxes, analyses ridicules, systèmes pitoyables, absurdités, inepties, tout passait à la faveur des charmes du style. Arrêtés, embarrassés par une difficulté, au lieu de la combattre et d'en donner la résolution, ils s'en tiraient avec un bon mot, en éblouissant par des traits d'esprit ceux qu'ils ne pouvaient éclairer faute de doctrine. Ne se doutant pas seulement de l'existence du chant instrumental, ils ne parlent jamais que de la voix et de l'accompagnement: cependant leurs obser-

vations les avaient conduits à remarquer que l'expression de l'orchestre n'était pas toujours conforme à celle du chanteur; ne pouvant en pénétrer les causes, il leur parut tout simple de dire que l'orchestre n'accompagnait pas moins, mais que c'était un accompagnement *contraire.* Enchantés de cette découverte, les voilà jouant sur le mot et faisant une suite d'antithèses ingénieuses sur l'opposition piquante de ces mots étonnés de se trouver ensemble. Fidèlement soumis au chant qui le domine, l'accompagnement donne l'idée d'une fraternité constante, s'il est interlocuteur; audacieux rival, s'il provoque la voix, s'il lutte contre elle avec avantage, si sa marche, son expression, son effet la contrarient sur tous les points, il cesse d'être accompagnement pour devenir partie principale. Accompagner signifie marcher de compagnie, aller ensemble : plaisant compagnon de voyage que celui qui prend une route opposée!

Parce que le chant instrumental annonce au loin le triomphe que Memphis prépare au ministre de Pharaon, me direz-vous que les accens affectueux et tendres de Joseph et de Benjamin sont accompagnés par une fanfare de trompettes? Il ne vous est pas permis de vous tromper, on a eu soin de vous avertir.

Des chants lointains ont frappé mon oreille.

L'effet vient du dehors; il est parfaitement étranger à ce qui se passe sur la scène, il ne peut donc pas être accompagnement de la mélodie que l'on y entend, et encore moins s'accorder avec les sentimens qu'elle exprime. Persuadé qu'il importait de présenter ces tableaux d'une manière distincte, Méhul a donné à son trio l'accompagnement qui offre le plus de disparates avec le chant des trompettes, et le doux balancement, les ondulations du triolet contrastent merveilleusement avec le rhythme fier et marqué de la fanfare.

Le chant instrumental devant parler à l'imagination à défaut de l'acteur, nous entretient de lui pendant son absence et nous annonce son retour. La lyre s'est fait entendre, et nous croyons voir, nous voyons réellement Orphée aux portes des enfers. Il n'est pas encore sur la scène, et déjà les satellites de Pluton ressentent les premières atteintes de ce terrible courroux que le chantre de la Thrace doit apaiser par ses divins accens.

Le trait d'orchestre précède le personnage, et nous avertit d'avance de ce qu'il doit faire, en donnant un fidèle portrait de son esprit, de son caractère, et des sentimens qui l'agitent. La brusque transition, le rhythme lourd et sévère qui succède tout-à-coup à une gracieuse mélo-

die, cette exécution inégale qui porte tout l'éclat sur le premier temps, pour laisser le reste de la mesure dans une demi-teinte lugubre, ces retards de quarte qui tiennent l'oreille dans une anxiété continuelle, tous ces traits caractéristiques placés par Méhul à l'entrée de la comtesse d'Arles, n'annoncent-ils pas clairement que ce personnage vient apporter le flambeau de la Discorde et le poignard de la Haine à la cour de Coradin?

Le violoncelle majestueux prélude aux chants du roi Séleucus, et les doux accens de la flûte à ceux de la tendre Stratonice. Un même trait d'orchestre se fait entendre toutes les fois que le farouche Othon est en scène; une musique chevaleresque caractérise Ariodant, son heureux rival. Dans *le Délire*, l'entrée de Murville est signalée par un coup de timbale et par un désordre général répandu dans l'orchestre. Jacquinet arrive sur les sons traînans d'une villanelle, et Dely sur une marche asiatique aussi leste que brillante.

Les finales étant composés d'une suite de scènes de différens caractères, l'orchestre change presque toujours de face à mesure qu'un nouveau personnage est introduit, et le motif adopté le suit fidèlement ou le rappelle de temps en temps à l'attention des spectateurs. Quelquefois

ce même motif est confié à un instrument particulier, et sa marche se règle sur celle du personnage dont il est, en quelque manière, le Sosie. Dans *l'Eclipse totale*, Léandre et Isabelle, Rosette et Crispin, le bailli même, profitent du moment où l'astrologue Solsticius examine les astres, pour s'esquiver les uns après les autres. L'instrument favori, qui se mêlait aux chants de chaque personnage ou l'accompagnait, se taît à mesure que celui-ci disparaît. On applaudit beaucoup ce sextuor, et la pièce dont il fait partie a laissé des souvenirs, quoiqu'elle ne se joue plus ; c'était le début de Dalayrac.

Le même auteur a fait un emploi bien heureux du chant instrumental dans son opéra de *Montenero*. Laure et Edmond sont ensemble dans le souterrain du château ; Edmond est déguisé en soldat, et si on le reconnaît, il est perdu. Le tyran ordonne à ses satellites de conduire Laure au sommet de la tour. Au moment de cette cruelle séparation, les deux amans ne peuvent se parler ; un geste, un regard exprimeraient bien faiblement ce qui se passe dans leur âme, si la flûte et le basson, qui leur servent d'interprètes, ne leur faisaient dire : *Ai-je vu ce que j'aime pour la derniere fois*, en répétant le motif du duo du premier acte.

Rangera-t-on parmi les accompagnateurs ce

hautbois qui, au moment où l'on couronne la rosière Jeannette, vient rappeler malignement le triple rendez-vous qu'elle a accordé à Lucas, Joconde et Robert? Et les ménétriers qui, pendant la scène du bal de *Don Juan*, ne cessent de racler leur menuet, sans avoir égard aux sentimens divers qui agitent les personnages?

Placé au second rang dans un opéra, le chant instrumental n'a plus de rival dans les ballets; les belles symphonies de Haydn, les ouvertures, la musique dramatique, les concertos, les duos de violon, les sonates, les romances, les barcaroles, toutes ces pièces diverses servent à la composition des ballets d'action. Il en est dont la musique est absolument neuve; mais je donne la préférence aux premiers, en ce que les airs de situation ont une expression mémorative très-précieuse pour expliquer les énigmes du langage mimique. Tous les autres étant choisis dans le riche répertoire des symphonistes et des compositeurs dramatiques, il y a à parier qu'on ne nous donnera que de l'excellent. Tandis que celui qui crée la musique d'un ballet, fatigué par l'immensité de son œuvre, admet beaucoup de choses faibles ou communes, et garde quelquefois en portefeuille de beaux morceaux, qu'il craindrait de sacrifier dans un tel ouvrage, les réservant

pour un opéra, où ils seront placés avec plus d'avantage.

Pour ne pas m'arrêter trop long-temps sur un objet de peu d'intérêt, je ne citerai qu'un exemple du pouvoir du chant instrumental dans les ballets.

Pâris, se livrant aux jeux folâtres des bergers du mont Ida, danse un pas sur l'air *Enfant chéri des dames*. Ce pas, le plus brillant du rôle, est nécessairement remarqué; l'air, coupé en rondeau, et répété deux fois, laisse une impression profonde dans la mémoire. Au deuxième acte, la Discorde jette la fatale pomme, et les trois déesses y prétendent également. Jupiter s'excuse, et ne voulant pas prononcer lui-même, après avoir cherché le moyen de terminer cette rivalité, il s'imagine de les faire paraître devant un simple mortel, qui donnera la pomme à la plus belle. Au ballet, on ne parle pas; rien n'est plus facile que d'exprimer l'amour, la haine, le désespoir avec des gestes : mais comment désigner que le juge choisi par le souverain des dieux est précisément le berger du mont Ida; la pantomime n'y peut rien; un écriteau, ressource ordinaire des boulevards, serait pitoyable sur notre premier théâtre. Le chant instrumental triomphe de tous les obstacles; la petite flûte fait entendre à propos un refrain de l'air *Enfant chéri des da-*

mes, et le voile est enlevé : Pâris se présente à l'imagination ; on le revoit dansant au milieu des bergers. L'idée de Jupiter est saisie par les spectateurs, qui se disent les uns aux autres : « C'est « Pâris qui va donner le prix de la beauté. »

CHAPITRE XIII.

DE L'ACCOMPAGNEMENT.

Le trait de mélodie, placé en première ligne dans une composition, reçoit plusieurs parties qui le suivent, le soutiennent, ajoutent à sa force expressive, et font entendre simultanément l'harmonie qu'il sollicite, et dont il a déterminé l'ordonnance et le dessin : la réunion de ces parties diversement ajustées s'appelle accompagnement.

La mélodie, qui articule le discours musical, et règle la marche des compositions par des rhythmes divers, la mélodie, objet essentiel sur lequel l'attention est portée, semble devoir obtenir et conserver la place la plus apparente, et se trouver toujours au faîte de l'édifice. En effet, si la partie aiguë plane sur les masses de son de l'orchestre, elle réussira, mieux que tout autre, à donner de l'éclat au chant. On a senti la justesse de ce raisonnement, et le plus grand nombre des compositions est disposé d'après le principe qui en dérive. Cependant, comme dans l'expression des passions, il faut que tout se ressente du désordre qu'elles entraînent, les musiciens, abandonnant une marche régulière et symétrique, ont préféré se livrer aux écarts de leur imagination ; et se servant indifféremment des puissan-

ces mélodiques dans tous les diapasons, ils ont forcé la flûte et le violon à se soumettre aux basses et aux violes. Les effets merveilleux de ce trouble sublime, de cette confusion concertée, firent naître l'idée d'employer un moyen aussi ingénieux dans les compositions gracieuses, en se conformant néanmoins à leur caractère, pour donner plus de force au jeu des motifs, et ajouter à la variété du coloris.

Si le chant, qui occupe ordinairement le rang le plus élevé, est rejeté dans les cordes basses, ou retenu dans le médium, il faut que l'accompagnement lui cède sa place accoutumée, et soit disposé de manière à former ses masses au médium et à l'aigu, ou aux deux extrémités opposées. Une composition ne pouvant recevoir ses dévéloppemens que sur une échelle fort étendue, les changemens de face qu'on lui fait éprouver empêchent d'assigner un domaine particulier au chant et à l'accompagnement; celui-ci s'élève aux tons les plus hauts, comme la mélodie descend aux cordes les plus basses. Par la même raison que nous avons des chants à l'aigu, au médium et au grave, il existe des accompagnemens dont la position et la marche leur sont parfaitement opposées. Ainsi, dans l'ouverture de *Panurge,* la belle phrase de basse s'avance à pas majestueux, sous le trémolo des violons et les

tenues des cors et des hautbois; dans l'air de tenor de *la Création*, la basse répond au premier violon, tandis que le second violon et la viole forment une harmonie intermédiaire qui soutient ce dialogue.

Comme l'accompagnement est toujours subordonné au chant, quelques personnes l'ont regardé comme un accessoire peu important, et l'ont comparé mal à propos au cadre d'un tableau, au piédestal d'une statue : quoique avec une apparence de justesse, cette comparaison est de la plus grande absurdité.

De quoi se compose un œuvre musical? de mélodie et d'harmonie, de chant et d'accompagnement : voilà les deux parties essentielles; en les réunissant, vous avez un tout parfait; retranchez l'une ou l'autre, il ne reste plus rien.

On me fera observer peut-être que l'*O salutaris* de M. Gossec, la prière de *Fernand Cortez*, l'invocation à l'Hymen de *Montano*, sont exécutés sans orchestre, j'en conviens, mais par plusieurs voix qui portent l'accord. S'il y a harmonie, il y a donc accompagnement; l'un ne peut exister sans l'autre. Peu importe que les diverses notes qui soutiennent la mélodie soient produites par des tenors et des basses, ou par des violes et des violoncelles; le duo n'offrant pas assez de ressources pour ces sortes de compositions,

on emploie au moins trois voix pour fournir en même temps au chant et à l'accompagnement : leurs combinaisons doivent être conçues avec autant d'adresse que de talent, pour obtenir de l'effet dans l'ensemble, et ménager des repos à chaque chanteur, sans que le discours éprouve la moindre solution de continuité. Le tenor vient-il à réciter, le bariton et la basse forment l'accompagnement ; et s'il se rencontre quelques traits au grave, les deux parties aiguës reposent leurs notes de remplissage sur le contrepoint de la basse : le même raisonnement s'applique aux canons et aux fugues. Chaque sujet est un chant figuré, mais ce chant devient accompagnement, dès qu'une autre partie le domine et captive l'attention par un intérêt plus puissant.

Pour ravaler encore l'accompagnement, on a voulu le faire considérer comme le résultat d'un travail purement mécanique, une marqueterie dont on vient à bout avec de la patience et de l'application. Erreur grossière! Je crois bien que le manœuvre qui vient d'accoucher d'un motif a déjà éprouvé une si grande fatigue, qu'il renvoye au lendemain l'achèvement de son œuvre. Ce ne sera qu'après avoir long-temps interrogé son piano qu'il va se décider à ajouter à son chant quelques accords timides, placage insignifiant et sans expression. Mais le compositeur qui

embrasse tout dans ses vastes conceptions, ne saurait tracer le dessin d'un chœur, d'un finale, sans prévoir que les basses, les tenors, les violons, les trompettes entreront à telle et telle mesure. Le motif de l'air agitato est à peine trouvé, que le rhythme a déjà imposé ses lois sévères à l'harmonie qui doit l'accompagner. Une basse pourrait se traiter de dix manières; une seule convient, et la voilà choisie avec la rapidité de la pensée. La note de viole se perdrait dans les remplissages, le basson la double et la clarinette la fait résonner encore à l'octave. Tel passage n'offre pas de bonne basse, il sera soutenu par les cors ou les bassons : l'arpége frapperait à faux, on le remplace par des sons filés, et l'on a recours au pizzicato pour masquer avec adresse quelques petites irrégularités, l'archet donnant trop d'intensité à certaines progressions hasardées à des sons heurtés.

Une belle marche de basse, une entrée d'instrumens à vent, un rhythme pressant et agité sont les fruits de l'imagination comme le motif de chant le plus heureux. Le compositeur a déjà élaboré une partition dans sa tête, construit tout son édifice, changé, corrigé, effacé, rétabli tous ses détails avant de mettre la main à la plume et le plus souvent dans le silence du cabinet, à la promenade, dans son lit et sans le secours d'au-

cun instrument. Il n'a pas besoin d'essayer son ouvrage pour en connaître l'effet, il est sûr de son fait. Tel l'artilleur habile dirige la bombe avec justesse sur un point qu'il n'aperçoit pas.

Avant que M. David eût porté sur la toile la première esquisse de son tableau *des Sabines*, il disait à ses élèves favoris : Hersilie est placée au centre et les bras étendus vers Romulus et Tatius, qu'elle sépare : (voilà le motif.) Des femmes s'offrent elles-mêmes, d'autres présentent leurs enfans aux coups des soldats; des armes brisées répandues çà et là, des morts, des blessés et le cavalier qui remet son glaive dans le fourreau, attestent en même temps que l'on s'est battu, mais que la guerre est terminée : (développemens du motif.) Les lignes qui occupent le fond, ces collines depuis si fameuses, l'architecture sévère des premiers bâtimens de Rome, les groupes secondaires, ces costumes héroïques, la variété des couleurs et de l'ajustement des draperies, le manipule qui sert d'étendard, le bouclier portant la louve et ses deux nourrissons. Voilà des détails inhérens au sujet, ils concourent à l'action principale qui se passe entre Hersilie et les deux héros; ils en suivent le mouvement, lui donnent de la clarté et ajoutent à sa force expressive : (voilà l'accompagnement.) Ce qui doit être présenté en masse doit être conçu en masse.

Personne ne doute certainement que ce tableau si parfait dans son ensemble, n'ait été dessiné d'un seul jet. Pourquoi ne pas faire la même concession à la composition musicale? Les arts se tiennent tous par la main, et leurs principes s'accordent entr'eux : je prescris la lecture de la poétique d'Horace au musicien comme au poëte.

Les traits ingénieux que l'on trouve si souvent dans Mozart, ces traits pleins de force, de sentiment, de candeur, de naïveté et dont le charme est inimitable, font sur moi la même impression que les vers de Virgile tant de fois cités, et que l'on entend toujours avec un nouveau plaisir.

Quoique le peintre ne puisse concevoir son action principale sans arrêter le plan des accessoires qui l'accompagnent, il est néanmoins beaucoup de détails qu'il ajoute ou rectifie quand le sujet a paru sur la toile. Eh bien! cela se rencontre encore dans un œuvre musical. A peine cette partition, objet des rêveries fécondes du compositeur, est-elle écrite que les endroits faibles se montrent à découvert. L'œil établit des rapports matériels entre les parties; il trouve quelquefois des irrégularités légères et bien plus souvent de nouvelles beautés, des ressources harmoniques fournies par le sujet lui-même, des marches de la plus grande richesse qui

avaient échappé à l'opération rapide et fugitive de l'imagination.

Lorsque le chant et l'accompagnement sont si bien unis qu'ils semblent n'avoir qu'une même existence; lorsque la basse commande impérieusement au dessus, ou que le rhythme se fait sentir dans toutes les parties, dira-t-on que le même instant ne les a pas vu naître? Est-il possible de supposer que Piccini ait composé d'abord le motif de l'air de *Didon*, *Hélas! pour nous il s'expose*, et qu'il y ait ajouté après coup l'accompagnement sublime qui en fait le principal mérite? Et ne serait-ce pas le comble de la niaiserie que d'affirmer que le chant du quatuor de *Stratonice* a été trouvé avant sa basse?

Je ne devrais point m'arrêter à des choses si simples; je crains qu'on ne me reproche de créer des chimères, pour avoir la facile satisfaction de les réduire en poudre : mais les musiciens, tout en souriant de la peine que je prends de démontrer des vérités généralement reconnues, me pardonneront mes observations en faveur de l'objet; ils savent, d'ailleurs, qu'il y a bien des personnes qui peuvent en faire leur profit.

Tout le monde ayant la faculté de créer une mélodie agréable et même régulière, il n'est pas rare d'entendre des airsdont le chant appartient à un auteur, et l'accompagnement à un autre; mais

ceux qui les composent d'instinct, et qui n'ont d'autre règle que leur oreille et une certaine délicatesse dans le goût, ne peuvent fournir une carrière fort étendue. Ils se bornent à produire quelques romances, des vaudevilles, des valses, et autres bagatelles sans conséquence, dont l'accompagnement ne signifie rien. Le seul morceau de ce genre qui ait un mérite réel, est la fameuse *Marseillaise;* M. Rouget de l'Isle fit les paroles et l'air, sur lequel M. Gossec ajusta ensuite une harmonie excellente, et qui contribua pour une bonne part à ses effets extraordinaires.

Il est certain que si l'on ouvre les partitions de nos opéras comiques anciens, tels que *le Déserteur*, *Sylvain*, *Blaise et Babet*, *Nina*, on ne pourra pas concevoir que le génie entre pour quelque chose dans la facture d'un accompagnement. Le premier violon y suit le chant à la piste, le second porte la tierce ou détache des batteries sur les grosses cordes, la viole, le basson *col basso,* la flûte *col violino*, quelques notes de hautbois ou de cor qui doublent le chant ou la basse, et cette dernière partie marchant à pas comptés sous les arpéges du second violon, et frappant une noire à chaque temps fort de la mesure. Le compositeur aurait pu se borner à trouver les motifs et donner ensuite son canevas à remplir; le praticien le moins exercé s'en serait tiré tout

aussi bien que lui : il ne faut pas un grand effort d'imagination pour y parvenir. Voilà pourtant comme sont écrits les anciens opéras d'origine française ; oserai-je attaquer ce palladium sacré dont les journalistes ne parlent qu'avec respect, ces chefs-d'œuvre qu'ils ne cessent de nous proposer comme des modèles d'une perfection désespérante? Oserai-je signaler comme des défauts leurs beautés favorites, et rejeter parmi les barbarismes les dispositions harmoniques qu'ils admirent tant, et qui sont le résultat de leur doctrine?

Lorsqu'un flûtiste exécute un concerto, l'orchestre, après un prélude éclatant, se soumet tout-à-coup à l'instrument préféré. Les violons, retenus au rôle modeste d'accompagnateur, ne prétendent pas à s'élever jusqu'à la région du chant, et encore moins à doubler ses traits rapides et brillans ou ses tenues suaves. Le virtuose presse ou ralentit le mouvement, place des trilles en un lieu, des octaves en un autre, brode le motif ou le simplifie ; toujours maître du discours musical, il en règle la marche avec autant de noblesse que d'élégance. Si vous pensez que le son du violon, s'unissant avec fidélité aux accens de la flûte, nuirait à son effet, et qu'il faille que l'instrument favori, libre dans sa marche, se montre seul en première ligne, pour que l'in-

térêt ne soit point divisé, pourquoi n'avez-vous pas fait l'application de ce raisonnement au chanteur, dont l'expression plus significative demande une plus grande hardiesse dans l'élocution ? Pourquoi lui donner un importun répétiteur qui le suit pas à pas, l'embarrasse, le gêne, le contrarie même, en l'empêchant de phraser son chant et de se livrer aux élans du sentiment et du génie. En effet, dès qu'il s'aperçoit que sa partie est doublée, le bon goût lui défend de s'en écarter; le moindre agrément, la simple appogiature donnent un résultat discordant, si le violon porte d'à-plomb sur la note retardée : aussi sommes-nous réduits à entendre les mêmes airs exécutés toujours de la même manière. Tout est noté, écrit, encadré, et les roulades même trouvent leur doublure exacte dans l'orchestre. Les accompagnemens des opéras allemands, quoique plus fournis que ceux de l'école italienne, permettent néanmoins au chanteur de déployer les ressources de sa voix et de son talent; Tacchinardi, Garcia, Crivelli, chantent le même air tour à tour, et nous lui trouvons chaque fois une physionomie nouvelle. Chacun l'embellit des ornemens qui lui sont familiers; et cependant les phrases de Mozart et de Cimarosa ne perdent rien de leur pureté : il ne s'y rencontre pas d'instrument qui vienne articuler les mêmes traits que

le chanteur, l'orchestre le guide, le soutient, et ne l'enchaîne pas.

On me fera remarquer sans doute que j'ai déjà dit que ces accompagnemens, imitateurs serviles et syllabiques, avaient été disposés ainsi pour assurer la marche des acteurs qui ignoraient l'art du chant. Plaisante excuse! Faut-il jamais soumettre l'art au caprice des artistes, et amoindrir ses effets pour se conformer à la petitesse de leurs moyens? Un telle raison aurait dû inspirer une autre idée, et engager au contraire les musiciens à se livrer à la sévérité du contrepoint, à resserrer leur style, à l'embrouiller même pour rebuter les automates à ressort, et se préserver ainsi de leurs outrages. Eh! plût à Dieu qu'au premier temps de l'Opéra-Comique, des œuvres tels que le *Don Juan*, *la Flûte enchantée*, pleins de charmes à la vérité, mais hérissés de difficultés, et par conséquent inaccessibles aux routiniers, les eussent convaincus de leur impuissance! L'absolue nécessité d'avoir des chanteurs une fois reconnue, il s'en serait formé de toutes parts; et, continuant de débiter avec les mêmes succès et la prose et les vers, se signalant tour-à-tour dans les œuvres sublimes de Molière, ou les ingénieuses folies des Panard et des Collé, les comédiens n'eussent jamais imaginé de se transformer en acteurs lyriques pour acquérir le

funeste privilége d'estropier Grétry, Dalayrac et Méhul.

Nos prédécesseurs ont consacré le premier violon à doubler le chant; la partie du second remplit les degrés intermédiaires par la tierce, la sixte, ou toute autre note de l'accord, ou par des batteries et des arpéges. Ce dernier moyen, depuis long-temps abandonné, donne de mauvais résultats. L'arpége, faisant résonner tour-à-tour toutes les notes d'un accord, ne devrait être employé que dans les cas où le chant ne porte que les notes de l'accord arpégé. S'il s'y rencontre des notes de passage, un accompagnement de cette nature frappe trop souvent à faux, et son effet devient insupportable. On peut en faire la remarque dans l'air de *l'Amant Jaloux: Qu'une fille de quinze ans,* et surtout dans le premier duo de *Pierre-le-Grand.*

On nous vante sans cesse la simplicité des anciens accompagnemens, et l'on nous dit en même temps que ceux qui les composaient s'élevaient sans effort au plus grand éclat lorsqu'il le fallait.

En quoi consiste la simplicité en musique? A resserrer le cadre harmonique dans ses limites les plus étroites, à l'épurer en ne choisissant que les bonnes notes des accords, à rejeter les marches trop fournies et tout ce qui sentirait la re-

cherche et l'affectation. Mais c'est alors surtout que l'on exige une perfection exquise, un ordre admirable dans les parties pour ne rien laisser à découvert, tout prévoir, et faire face de tous les côtés, malgré la diminution sensible des moyens. La négligence que l'on pourrait tolérer dans un morceau à grand fracas devient une faute grossière dans le cantabile plein de douceur et de simplicité. Le duo de *la Lettre*, la sicilienne des *Noces de Figaro*, sont écrits simplement; les airs d'Œdipe : *Du malheur, auguste victime; Filles du Styx,* sont dessinés à grands traits et sans recherche; mais tout est rempli, et l'harmonie, avec moins d'éclat, est complète dans son ensemble. Comparez ces morceaux avec tout ce que notre ancien répertoire a de plus agréable, et vous verrez que cette prétendue simplicité, si souvent prônée, n'est que misère et nudité.

Pour rendre une composition riche et brillante, il ne suffit pas de multiplier les parties. Si l'on ne sait pas les disposer de manière que chacune tienne son rang et figure à propos, on n'obtiendra qu'un éclat importun, un bruit confus. L'habile musicien sait être riche dans les ouvrages les plus bornés; d'autres mettront en mouvement toutes les machines sonores et ne feront aucun effet. Une femme sera-t-elle mieux

parée, si elle se charge de six robes? la dernière seule paraîtra, et les autres ne serviront qu'à déformer sa taille. Dans un chant simple comme dans un accompagnement, on reconnaît toujours le grand maître. Un quatuor instrumental de Haydn ou de Mozart est aussi riche d'harmonie et d'effets que *la Création* et le *Requiem*, qui demandent une armée de musiciens pour leur exécution. Toute l'immensité de l'orchestre de l'Opéra, et les partitions de *la Caravane* et d'*Anacréon chez Polycrate*, ne me feront pas considérer ces compositions comme supérieures à celles du même auteur, sous le rapport de l'accompagnement.

Les instrumens à vent, qui donnent de si grandes ressources pour l'accompagnement, ont été long-temps négligés. On trouve bien quelques solos dans les anciennes partitions, mais l'art de grouper les bassons, les flûtes, les cors, les hautbois, dans les masses harmoniques, était inconnu; l'on n'avait pas encore adopté, pour la musique de théâtre, ce style brillant et figuré dont les symphonies de Haydn fournissent de si beaux exemples. Les compositeurs, n'ayant point fait une étude approfondie de la portée et des moyens de chacun des instrumens, de leurs tons favoris, de leurs belles octaves, ont écrit bien souvent des traits de mauvais goût, des

passages sans effet, et quelquefois même inexécutables. Le solo de basson de l'ouverture de *l'Ami de la Maison* ne saurait être joué par les plus habiles.

Gluck est le premier qui ait fait entendre sur nos théâtres des accompagnemens pompeux et dramatiques; ceux de Piccini, de Sacchini sont d'une grande pureté; mais Mozart a porté la magie de l'orchestre au plus haut degré. Méhul et M. Chérubini ont marché glorieusement sur ses traces; et depuis les progrès immenses que la composition a faits, les beaux modèles s'étant multipliés, le style de théâtre a éprouvé une réforme complète. Nos musiciens les plus aimables unissent maintenant, par un accord heureux, les grâces de la mélodie à la vigueur du contrepoint.

Il y a mille manières de traiter un accompagnement; comme il appartient entièrement au génie, ainsi que l'invention des chants, on n'a établi aucune règle qui détermine le dessin, le mouvement, le rhythme que cette partie doit avoir. Le sens des paroles, la situation dramatique, la disposition de la scène, le goût, sont les seuls guides du compositeur, et les belles partitions des Haydn, des Mozart, des Gluck, des Cimarosa, des Sarti, etc., ses modèles.

Destiné à seconder la mélodie, l'accompagne-

ment ne saurait être trop simple dans le cantabilé ; le charme de la voix y soutient l'intérêt, qu'il ne faut pas diviser en appelant l'attention sur les tableaux de l'orchestre, à moins que la situation théâtrale ne l'exige. Un arpége d'un rhythme élégant, ou quelques accords plaqués par les violons, succédant à la note frappée par la basse, des traits d'instrumens à vent simples et d'un goût pur, placés dans les intervalles de silence du chanteur, voilà ce que demande le style noble et large. La voix se déploie avec grâce sur un accompagnement qu'elle maîtrise et dont l'éclat importun ne vient point usurper son domaine, en se mêlant mal à propos à ses phrases expressives et pleines de sentiment. Je citerai pour exemples l'air des *Noces de Figaro, Comme une ombre fugitive,* et celui de *Dardanus, Sombres chagrins.*

Quelquefois tous les instrumens à cordes réunis procéderont par notes égales, dont chacune remplit un temps de la mesure ; cette marche a de la majesté et une certaine franchise d'exécution qui plaît : Grétry s'en est servi souvent avec succès, surtout dans les airs d'*Anacréon, Laisse en paix le dieu des combats, O toi, dont les accords touchans.*

L'orchestre offre tous les sons au compositeur ; la palette présente toutes les couleurs au peintre ; il n'a qu'à choisir ; et de même que celui-ci, en

formant ses teintes, néglige ou rejette la nuance qu'il adoptera dans un autre moment et pour un autre effet, le musicien, suivant le caractère de la scène qu'il traite, emploie l'archet ou l'embouchure, le pizzicato ou les tenues, les unissons ou les groupes harmoniques. Beaucoup de morceaux, tels que l'air de *Sémiramis*, *Contre un rival que je déteste*, celui d'*Evélina*, *Oui*, *vous pouvez tout sur moi*, n'ont d'autre accompagnement que celui du quatuor. Les instrumens à vent font le charme particulier de bien d'autres, tels que *Non più andrai*, *Pria che spunti*. Le pizzicato imite le jeu de la harpe et de la guitare; Mozart et Grétry l'ont employé dans *les Noces de Figaro*, et dans *l'Amant jaloux*, dans les scènes de la romance et de la sérénade.

Un trait rapide, véhément, et d'un dessin suivi, est d'une belle expression pour les morceaux de force et de fureur; la voix en saisit des fragmens par intervalles, ou repose sa déclamation sur le murmure tumultueux de l'orchestre. L'air d'*Œdipe*, *Filles du Styx*, et l'ensemble du duo d'*Euphrosine*, sont conçus de cette manière.

Au lieu de contrarier le chanteur en suivant sa partie, le violon vient renforcer l'expression; le caractère de la musique défend toute espèce d'agrément, et cet unisson ne saurait avoir trop d'intensité.

Les arpéges de violon et de basse, disposés en mouvement contraire, et liés par des tenues d'instrumens à vent, forment des masses harmonieuses et brillantes; on peut en faire la remarque dans le trio d'*Iphigénie en Aulide*, et le chœur des *Danaïdes, Gloire! évan! évoé!*

Si le motif est ramené à plusieurs reprises dans un finale, un duo, un rondeau, le compositeur le reproduit avec une autre harmonie, afin de lui donner une couleur nouvelle. Le canon de *Faniska* doit être regardé comme le morceau le plus parfait dans ce genre; nous citerons ensuite le chœur de *Joseph, Aux accens de notre harmonie*. On se sert aussi de ce moyen pour rompre la monotonie des couplets; la romance d'*Ariodant, Femme sensible*, les couplets de *Gabrielle d'Estrées*, la romance de ce même opéra, en fournissent des exemples.

Il est impossible de décrire toutes les formes diverses sous lesquelles un accompagnement peut paraître; les combinaisons de l'art, du génie et du goût sont infinies. Il nous reste à parler des effets merveilleux que le musicien produit par la force du rhythme, en faisant entendre constamment le groupe uniforme, l'arpége adopté, tandis que l'harmonie varie ses accords. Ce retour plaît également dans le style noble et dans le comique; il peint l'acteur agité par les mêmes senti-

mens, arrêté sur la même pensée, et donne à son trouble ou à son contentement une expression plus forte.

Gluck, que nous citerons toujours pour le dessin des accompagnemens, nous a donné les premiers modèles dans ce genre rhythmique. Le duo d'*Armide*, *Esprits de haine et de rage* (*Fig.* 14.); l'air du même opéra, *Venez, haine implacable* (*Fig.* 28); celui d'*Iphigénie en Tauride*, *Je t'implore, et je tremble*, sont accompagnés suivant les lois sévères du rhythme, ainsi que le bel air de *Didon*, *Hélas! pour nous il s'expose*; celui d'*Evélina*, *Oui, vous pouvez tout sur moi* (*Fig.* 29.), le quatuor de *Stratonice*, l'air d'*Ariodant*, *Formez de plus aimables nœuds*, celui de Polycrate dans l'*Anacréon* de Grétry, le duo de *Ma Tante Aurore*, *Malgré de trop justes alarmes*; le premier chœur des Tartares de *Lodoïska* de M. Cherubini; le duo de *Montenero*; le grand air du *Concert interrompu*; celui d'*Un Jour à Paris*, *Quelle peine!* la prière de *la Vestale*. Je prends un exemple dans les œuvres de chacun de nos musiciens les plus célèbres; tous ont reconnu la puissance de ce moyen, et l'ont souvent employé dans leurs accompagnemens. Il faut qu'une composition soit dépourvue de toute espèce de charme, pour que la fidélité du rhythme fatigue au lieu d'intéresser.

Lorsque deux chants d'une expression différente sont disposés pour être exécutés simultanément, l'orchestre, alors divisé en deux parts, forme deux masses d'harmonie bien distinctes et l'on donne à chacun de ces chants les instrumens qui lui conviennent le mieux. Je rappellerai ici comme exemples d'un accompagnement *mi-parti*, les chœurs de *la Caverne*, *cette aventure est surprenante*, et de *la Vestale*, *Périsse la Vestale impie*, dont il a été déjà parlé. Le sextuor des *Noces de Figaro* présente le contraste le plus piquant. Les violons se dépitent avec Almaviva, tandis que les instrumens à vent partagent la joie de Susanne et de son amant.

CHAPITRE XIV.

DE L'EXÉCUTION.

Le peintre montre ses tableaux et la foule des admirateurs en jouit. Habile lecteur, le poëte peut faire sentir les beautés d'une scène dramatique sans avoir recours aux comédiens. Le musicien est entièrement dans la dépendance de ceux qui exécutent ses compositions. Ces notes, ces signes divers figurés sur le papier, parlent aux yeux du connaisseur; l'esprit a jugé, mais il faut encore séduire l'oreille, toucher le cœur. On ne saurait y parvenir sans le secours d'un grand nombre de chanteurs et de symphonistes, pour faire entendre la mélodie des voix et mettre en jeu toutes les machines sonores dont le compositeur a réglé la marche et calculé savamment les effets.

« Vainement saura-t-il animer son ouvrage, « si la chaleur qui doit y régner ne passe à ceux « qui l'exécutent; le chanteur qui ne voit que « des notes dans sa partie, n'est point en état « de saisir l'expression du compositeur, ni d'en « donner une à ce qu'il chante, s'il n'en a « bien saisi le sens. Il faut entendre ce qu'on lit « pour le faire entendre aux autres, et il ne suffit « pas d'être sensible en général, si l'on ne l'est

« en particulier à l'énergie de la langue qu'on « parle. Commencez donc par bien connaître « le caractère du chant que vous avez à rendre, « son rapport au sens des paroles, la distinction « de ses phrases, l'accent qu'il a par lui-même, « celui qu'il suppose dans la voix de l'exécutant, « l'énergie que le compositeur a donnée au « poëte, et celle que vous pouvez donner à votre « tour au compositeur; alors livrez vos organes « à toute la chaleur que ces considérations vous « auront inspirée; faites ce que vous feriez si « vous étiez à la fois le poëte, le compositeur, « l'acteur et le chanteur, et vous aurez toute « l'expression qu'il vous est possible de donner « à l'ouvrage que vous avez à rendre (1). »

La science de l'harmonie est d'un grand secours pour le chanteur et le symphoniste. Presque tous nos jeunes musiciens du Conservatoire se sont fait initier à ses mystères dans l'intention de se rendre compte des effets, et de joindre encore au sentiment des beautés musicales, cette hardiesse d'intonation et d'exécution qui ne se rencontre que dans un artiste dont l'imagination prévoit tout et dont l'audace est d'avance justifiée par la certitude qu'il a des résultats.

(1) Rousseau, *Dictionnaire de Musique*, mot *Expression*.

Mais pourquoi cette étude? Les chants, les accompagnemens se composent de notes pour indiquer l'intonation. Le mouvement, la mesure, le rhythme déterminent la marche du discours musical ; les signes placés au-dessous des lignes marquent le degré d'intensité que l'on doit donner au son : avec tant de régulateurs, est-il possible de se tromper? Toutes ces lois ne sont-elles pas claires et précises, et leur fidèle observateur..... — peut être encore un mauvais exécutant, s'il n'apporte pas sur la scène ou dans l'orchestre cette perspicacité subtile, fruit ordinaire de la doctrine et quelquefois de l'expérience, qui lui fait saisir les nuances de la musique et porte son attention sur toutes les parties qui concertent avec la sienne ; cette fleur de sensations qui lui donne le pouvoir de bien exprimer, parce qu'il a bien senti ; ce discernement qui le conduit à remarquer les passages où l'auteur lui commande la soumission, puisqu'il l'éloigne des régions du chant, de ceux où son trait rapide, sa tenue mélodieuse doivent planer au-dessus des masses ; ce goût exquis, cet instinct musical qui lui dictent les ornemens à joindre à un solo, et lui prescrivent la juste mesure du son réclamée par l'accord, afin que le groupe harmonique lié ou détaché dans ses parties, ralenti ou pressé dans sa marche, porté de la douceur au

fortissimo, durement saccadé ou empâté avec une suavité gracieuse, conserve toujours un ensemble parfait dans sa résonnance multiple. Il ne suffit pas de tomber exactement sur le premier temps de la mesure, il faut encore suivre tous les détails qu'elle renferme, marquer les demi-teintes, les traits de vigueur et ménager les sons avec artifice dans le crescendo et le smorzando.

Le solo doit être phrasé d'une manière élégante et noble. Placé au premier rang et possesseur du motif, l'exécutant peut se livrer aux sublimes élans de l'inspiration, à cette coquetterie, cet abandon voluptueux et léger qui rompt l'uniformité des traits rapides et prête de nouveaux charmes au cantabilé. Mais, dans le chant et l'accompagnement, exécutés simultanément par un grand nombre de voix et d'instrumens, on ne doit entendre que la note pure telle qu'elle est écrite. Justesse, précision, fidélité, point d'ornemens ni de broderies, pas même la petite note, la simple appogiature, point de transposition d'octave. On sent bien que si chaque musicien prenait de pareilles licences, il en résulterait une cacophonie épouvantable. Cependant on rencontre parfois des demi-savans pleins d'une sotte présomption qui, sous le prétexte de viser à l'effet, se permettent de corriger à leur manière les œuvres des compositeurs. Le violo-

niste exécute sur la chanterelle ce qui était noté pour les grosses cordes; le joueur de hautbois place le trille sur une simple tenue; le corniste avait une note à l'aigu, il la rejette à la triple octave basse et la fait ronfler comme une pédale, sans s'apercevoir qu'ils renversent l'harmonie par cette transposition, et que telle note que le dessus portait devient alors intermédiaire ou fondamentale.

Si tout le monde suit la mesure avec une extrême exactitude, l'ordre régnant toujours, on obtiendra nécessairement un ensemble parfait. Mais cette exécution symétrique, carrée et compassée, est dépourvue de charme. Il faut couvrir de fleurs le joug que nous impose la mesure, et quelquefois s'en affranchir par d'heureuses licences. L'expérience que l'on acquiert en jouant dans un bon orchestre, peut seule former les musiciens à conserver l'ensemble, lors même que la mesure ne frapperait plus ses temps avec égalité, ou que le mouvement aurait subi de fortes altérations. S'il n'y a plus de régulateur, un coup d'œil jeté furtivement sur le chanteur ou le chef d'orchestre, l'oreille surtout, qui suit les effets et l'enchaînement des accords, servent à retenir l'exécutant dans la bonne voie.

L'instinct musical supplée à tout et nous fait réussir à rendre ces traits qui, par leur extrême

délicatesse ou leur étonnante rapidité, échappent à l'imagination et ne donnent aucune prise au raisonnement. D'ailleurs, de nombreuses répétitions font connaître les intentions du compositeur à la réunion des exécutans, et l'on n'arrive pas au jour fatal, au moment de la représentation d'un opéra, sans avoir auparavant aplani toutes les difficultés, expliqué les points douteux, et sans être convenus des licences que chacun devra prendre. L'on peut se reposer à cet égard sur la foi des traités et la mémoire des musiciens.

L'ensemble d'un orchestre est donc produit par la force de la mesure et l'étude que chaque exécutant s'est faite de se régler sur ses collaborateurs. Voyez ce régiment marcher en colonne, le tambour marque le pas, mais tous les soldats ont l'œil sur l'alignement pour prévenir ou corriger le désordre que l'inégalité du sol ou de la progression pourrait y porter.

Nous admirons aujourd'hui, et avec raison, l'ensemble de nos bons orchestres. Dans la symphonie, le chant ou le récitatif, les nuances du piano au forté y sont fidèlement rendues, et les exécutans suivent avec une inconcevable souplesse les modifications du mouvement que l'expression commande, et même les caprices du chanteur. Cela paraît bien difficile, et ce

n'est pourtant rien en comparaison du travail qu'exigeait l'ancienne musique, de la contrainte, de la torture où elle retenait les accompagnateurs. La mesure changeait à chaque phrase et n'était comptée pour rien. Point de rhythme déterminé; vif et sautillant, le mouvement prenait soudain une lenteur soporifique. L'acteur seul gouvernait tout; au signal donné il partait, et l'orchestre courait après lui. Je laisse à deviner l'effet que devait produire la syncope, le choc de tant de parties se culbutant de la manière la plus comique, et s'arrêtant tout-à-coup pour se précipiter sur la tonique, après le dernier martellement du trille. Passe encore si ce chant eut été accompagné de grosses notes, ou d'un trémolo pareil à celui qui règne quelquefois sous les longues phrases du récitatif moderne; mais non, les plus petites notes du chant trouvaient exactement leurs valeurs représentatives dans la basse et les violons, et la voix ne frappait pas une note, que l'orchestre ne se mît en mouvement pour suivre ses bonds de quinte et de quarte.

Plus un ouvrage est parfait, et plus la nécessité de le bien exécuter se fait sentir. Si vous ne portez pas de vives clartés dans les passages fugués, un désordre irréparable s'y fera remarquer à l'instant. Les traits grandioses, les détails

ingénieux des compositions de Haydn, de Mozart, demandent une vigueur d'exécution, un fini qui ne laisse rien à désirer. La bonne musique a fait naître les bons orchestres. Le ménétrier de village pouvait râcler les refrains d'*Annette et Lubin,* et croyait n'avoir pas quitté la *Fustemberg* et la *Monaco.* La plupart des musiciens vulgaires dédaignent Mozart et Beethowen : ils ont leurs raisons pour cela. Avant de prononcer sur le mérite d'un ouvrage, il faut le rendre passablement, pour en saisir le dessin, les traits principaux, et se mettre dans la confidence de l'auteur. Ne l'accusez point inconsidérément avant de l'avoir compris, et cherchez plutôt ces prétendus défauts dans votre orgueilleuse inexpérience. J'ai vu des amateurs abandonner avec dégoût le même quintette de Beethowen, que l'archet de M. Baillot avait fait sentir et admirer. Si vous n'entendez pas le latin, pourquoi lisez-vous donc Virgile ?

Les avantages d'une bonne exécution sont d'un grand prix pour les chefs-d'œuvre de l'art. Nous ne nous lassons pas d'entendre la même symphonie de Haydn, le même air de Cimarosa, s'ils sont toujours rendus avec la même perfection.

Puisqu'il montre les compositions sous leur jour le plus favorable, un orchestre excellent doit faire valoir la musique médiocre et négligée.

Point du tout : si la bonne exécution fait ressortir les beautés, elle signale les défauts avec une franchise désespérante ; un passage vicieux le sera davantage, s'il est présenté avec clarté. Le trouble, la confusion qui règnent dans les mauvais orchestres, servent à masquer les bévues du mauvais compositeur : si l'on en fait la remarque, la première idée est de les attribuer aux exécutans, qui n'ont pas plus d'ensemble que de justesse. Eh ! comment voulez-vous qu'ils jouent quand la note fausse ? Le barbarisme est noté, gravé, imprimé sous leurs yeux (1). Cette excuse officieuse ne peut être admise quand les virtuoses sont au-dessus de la critique. *Le Devin du village* est bien plus misérable et plus ridicule à l'Académie Royale, que quand il est livré au crin-crin des tréteaux de la province. Faites étudier une belle symphonie à des musiciens faibles, ils finiront par donner des résultats satisfaisans ; chaque répétition les rapprochera du but, tandis qu'ils s'en éloignent au contraire en travaillant sur une composition vicieuse. Plus on mettra de soins dans son exécution, et plus les turpitudes du fabricateur deviendront sensibles et cho-

(1) Je défie l'orchestre de Feydeau de ne pas blesser une oreille délicate et exercée, en exécutant, sous le chant, le singulier accompagnement du grand duo de *Sylvain*, dont les mélodies sont si riches, et que nos devanciers appelaient *le beau duo*.

quantes. Nettoyez un mauvais tableau, l'éponge va découvrir cent défauts que la poussière dérobait à vos yeux.

Le talent du chef d'orchestre influe beaucoup sur l'exécution. Chaque musicien, en particulier, serait capable de rendre parfaitement sa partie ; mais, dans les grandes réunions, il faut que la volonté soit une, et que le plus habile se soumette à la commune loi. Dépositaire des secrets du compositeur, le chef d'orchestre a la partition sous les yeux, qui, d'avance, lui rendent compte des sensations que l'oreille doit éprouver. A la connaissance profonde de son art, il doit joindre encore l'expérience pour bien déterminer les mouvemens et les soutenir sans contrainte ; il anime les exécutans, ou retient leur fougue impétueuse ; il indique à propos les entrées, inspire une noble confiance ; et chacun, en suivant un tel guide, surmonte des difficultés qu'il attaque sans crainte.

La partition réunit en faisceau les forces vocales et instrumentales. Tout est classé avec ordre, et chaque partie suit parallèlement celles qui concertent avec elle. Le chef d'orchestre embrasse tout d'un coup d'œil, et s'attache particulièrement aux voix et aux instrumens qui récitent.

Sans ce précieux secours, on ne peut exécuter

parfaitement la musique de théâtre, les symphonies, les messes, les oratorios. Je suppose que les instrumens perdent l'ensemble, saurez-vous si le hautbois est resté en arrière, ou si la clarinette l'a devancé? Le premier violon conduit, il est vrai, mais il ne voit que sa partie, et tout ce qu'il peut faire, c'est de régler la mesure, de commander forté, piano, crescendo, selon qu'il est prescrit. Qui vous a dit que le cor ou le basson n'ont pas reçu un avis contraire, et que leurs sons ne doivent pas être rendus avec force, tandis que le quatuor de violons les accompagne avec douceur?

Ceux qui exécutent les parties de cors, de trompettes, de timbales, se reposent pendant de longs intervalles; ils ont beau compter les pauses avec exactitude, leur esprit conserve néanmoins une sorte de doute qu'il importe de détruire, pour que la note éclatante, placée à leur entrée, soit attaquée avec cette assurance que le chef d'orchestre sait si bien inspirer. Il est vrai que de nombreuses répétitions servent à débrouiller peu à peu le dédale harmonique; mais elles ne conduiront jamais à une bonne exécution, si l'on est privé de la partition : c'est le contrôle qui fait connaître les fautes, décèle les coupables, et motive les réprimandes.

Le flûtiste aura mal conçu un passage, il aura

augmenté ou amoindri les valeurs. Il semble qu'à une seconde répétition il doit se corriger : point du tout ; l'esprit préoccupé a fait un faux calcul, et l'œil fasciné suivra deux ou trois fois la même ligne sans rectifier l'œuvre de l'imagination. Un maître de musique le remettrait sur la voie à l'aide de la partition ; le premier violon, qui ne s'attache qu'à sa partie, ne peut pas le faire. Fatigués, rebutés par une cacophonie dont la cause leur est inconnue, les musiciens laissent là leur entreprise, et ne manquent jamais de s'excuser en disant que le copiste est un étourdi, un ignorant, ou que le graveur a laissé des fautes dans les parties.

Un bon orchestre, qui a joué souvent les symphonies de Haydn et de Mozart, les ouvertures, les airs de danse, avec le secours de la partition, peut ensuite les exécuter, quoiqu'il s'en trouve privé. Le dessin est connu, les traditions données, les répliques annoncent les entrées ; chacun sait sa partie par cœur, et même celles de ses voisins ; le premier violon n'a point de peine à conduire des gens qui pourraient aller fort bien tout seuls. Mais il est démontré qu'on ne peut saisir l'intention du compositeur, et rendre fidèlement ses images, si l'on n'a pas l'ensemble de l'ouvrage sous les yeux ; c'est ce qui fait que les symphonies de Haydn et de Mozart, les ouvertures de

Démophoon, de *Faniska*, de *l'Hôtellerie Portugaise*, de *la Flûte enchantée*, dont les partitions sont peu répandues, s'exécutent si mal en province. Comment juger une musique dont les parties sont éparses sur les pupitres? Il faut donc se fier à l'habileté des exécutans; et, s'ils ne contentent pas l'oreille, on n'a point de raison à leur donner pour prouver que cela devrait être mieux. Quelquefois les musiciens se font une routine, prennent un mauvais pli, et quand ils ont mal conçu un passage, rien ne saurait les corriger. L'allégro de l'ouverture de *Démophoon*, de Vogel, commence par un forté sur le premier temps, et le violon attaque ensuite sur le second en syncopant et sforzando pour expirer sur la mesure qui suit. J'ai toujours entendu les orchestres de province ménager ce premier forté pour écraser la corde par un fortissimo sur la note syncopée, prenant le sforzando pour un rinforzando, ce qui est diamétralement opposé.

Pourquoi ce coup d'orchestre sur le premier temps, ce tutti vigoureux et détaché qui détermine la syncope, est-il négligé? C'est que le premier violon n'y coopère pas. En donnant l'impulsion il ne fait observer que la partie du dessin que l'on a soumise à ses sens, le reste va comme il peut. Quant aux symphonies de Haydn,

n'en parlons pas, heureux celui qui peut les reconnaître!

On réunit quelquefois les parties principales à celles du premier violon, on appelle cela une *partition d'intelligence.* Elle suffit pour lui faire embrasser le dessin musical en marquant les entrées et les effets. Mais il faut qu'il se souvienne que ces chants divers ne sont là que pour ses yeux et que son archet ne doit point suivre la voix ou le basson, la flûte ou le hautbois dans leurs solos. Il n'est pas rare de rencontrer des violonistes qui, singes grotesques d'une chanteuse aux abois, doublent ses chants et ses roulades même sans que l'ensemble ou la justesse de ce désagréable unisson puissent en faire excuser la barbarie. D'autres, en se précipitant sur les tons graves, rappellent aux cornistes leur entrée et préludent à des passages en tierces, en faisant doublement jurer les cordes sous leur maudit archet.

Je ne parlerai point ici de toutes les licences que prennent les musiciens de province, et des petites gentillesses qu'ils se permettent de temps en temps. La matière est trop abondante et ne présente aucun intérêt; car l'on ne peut pas donner le nom d'orchestre à une poignée de symphonistes qui raclent et soufflent de toutes leurs forces pour se faire entendre dans une

salle immense, *in gurgite vasto*. J'applaudis à leurs talens en particulier, il y en a d'un très-grand mérite. Mais la troupe n'en est pas moins pauvre : il faut le nombre pour établir l'équilibre dans les parties. Dix Bayard feront-ils une armée ?

Plusieurs raisons entretiennent les vices d'exécution en province.

1°. L'orchestre ne prend aucun soin pour faire bien. Ce serait en pure perte, on ne l'écoute jamais. Les plus belles ouvertures se jouent dans un tumulte effroyable. L'amour-propre ne trouvant pas sa juste récompense, l'habile musicien devient ménétrier au théâtre et réserve son talent pour les salons où l'on sait l'apprécier.

2°. On se borne à deux répétitions pour des opéras qui en exigeraient un grand nombre, de sorte qu'ils ne commencent à marcher qu'à leur dixième représentation.

3°. Pour bien exécuter il faut avoir entendu d'excellens orchestres et avoir goûté, senti la musique pour la rendre soi-même. La plupart des symphonistes, n'ayant jamais quitté leur pays natal, n'ont pas même l'idée des effets harmoniques.

4°. Le directeur qui paye bien son premier chanteur, veut le multiplier autant qu'il est possible, pour retirer l'intérêt de son argent. Il le fait paraître dans toutes les pièces, et bon gré

mal gré en grossissant la voix, en allongeant le cou, on le voit jouer tour à tour Œdipe, Thésée, Polynice, Titsikan, le Sénéchal, Blondel, Richard. Le parterre ne s'aperçoit pas de ces métamorphoses, il ne doit se taire que pendant le ballet.

5°. La différence du diapason. Celui de l'Académie Royale de Musique étant plus bas d'un demi-ton environ, les rôles d'Achille, de Renaud, d'Orphée, d'Alceste, de Didon, de Julia, sont chantés en province dans un ton plus élevé, et par des voix moins étendues. Si l'on calcule le résultat de cette progression inverse, on ne sera pas étonné que nos chanteurs des départemens crient le grand opéra. On a recours à la transposition pour certains airs. Ce moyen n'est pas toujours praticable, il est rare qu'un morceau de musique puisse être élevé ou baissé d'un demi-ton sans que ce changement ne jette l'orchestre dans des modulations hérissées de dièzes ou de bémols. Et si l'on transpose d'un ton entier la voix est gênée à son tour. Le grand air de Thésée dans *Œdipe à Colone* est en *la.* Les baritons le trouvent trop haut. Si on le leur accompagne en *sol* il devient trop bas. Le ton de *la bémol* est le seul qui puisse convenir. Il se rapporte juste au degré d'intonation que Sacchini a prétendu lui donner en se réglant sur le tempérament de l'orchestre pour lequel il écrivait.

6°. Le pouvoir de l'habitude. L'art a beau faire des progrès à Paris, on s'en aperçoit à peine en province où les vieilles routines sont enracinées. Le flûtiste ne fera pas ajouter des clefs à son instrument pour le rendre juste? Le basson n'en imitera pas moins la cornemuse?

Je sais bien qu'on ne doit point s'attendre à rencontrer de bons symphonistes, et encore moins des chanteurs sur certains théâtres. Je ne me décide pas à y entrer sans avoir pris la ferme résolution de me contenter du médiocre et de supporter le mauvais. Mais hélas, si je n'y trouve que le détestable! C'est vraiment une dérision que de donner le nom de musique à un burlesque charivari. Presque tous les acteurs y sont routiniers, c'est tout dire en un mot et l'on peut se dispenser de faire la moindre observation sur leur chant, la critique ne descend pas jusque-là. Je dois convenir pourtant que leurs tours de force m'ont souvent égayé. Je défie les Garat, les Martin d'en faire de pareils, de chanter un air en *si bémol*, tandis que l'orchestre accompagne dans le ton d'*ut*, et d'arriver à la fin sans changer d'intonation. Je pourrais en citer bien d'autres; mais celui-ci suffira pour deviner l'effet qu'une réunion de rossignols de cette espèce doit produire dans un finale.

En général les chefs d'orchestre des théâtres

de province donnent trop de prestesse aux mouvemens et se conforment rarement, sur ce point, aux intentions du compositeur. C'est une faute sans doute , mais elle est involontaire. L'inexpérience des comédiens les force à changer en allegretto, le cantabilé dont ceux-ci ne sauraient soutenir la marche lente et gracieuse. Comme ils ont tous l'haleine courte, ils respirent dix fois dans une période, et pour épargner aux écoutans une part des hoquets de ces chanteurs asthmatiques, le maître de musique prend le parti de hâter le mouvement. Les rondes deviennent des blanches, et l'on escamote ainsi les tenues. Le rhythme rendu plus pressant se fait mieux sentir, tout le monde le suit et par ce moyen que le bon goût condamne, on arrive à la fin du morceau sans encombre bien apparent.

Le métronome est une invention précieuse pour faire connaître le degré du plus ou moins de vitesse qu'un auteur a voulu donner à ses compositions. Mais quand il contrarie les chanteurs ceux-ci finissent toujours par avoir le dessus. Aussi les maîtres de musique ne le consultent plus , et se laissent mener par des hommes qu'il est impossible de retenir dans la bonne route. Les théâtres de la capitale ont eu des routiniers en tous les temps. Il n'est pas inutile de faire observer qu'il y a bien peu de morceaux

lents dans nos opéras-comiques. Le cantabilé n'y a paru avec avantage qu'à la faveur du beau talent de M. Martin.

A force de jouer ensemble et sous un même chef, les musiciens d'un orchestre finissent par s'unir d'intention. Mais un avantage inappréciable pour l'exécution simultanée, c'est l'unité de doctrine. Rassemblez les meilleurs violonistes de l'Europe, chacun aura son style particulier, sa manière de concevoir et de rendre tel ou tel passage. Charmante pour le solo, cette variété de génies et d'archets ne sied point à l'orchestre. L'ensemble sera parfait, quant aux valeurs, mais non pas sous le rapport de l'accent. Comme tout n'est pas marqué dans les parties, tel violoniste piquera ce que ses voisins vont couler ou détacher. La symphonie marchera bien; on conçoit pourtant qu'elle pourrait aller mieux; et si nous avons pour but l'extrême perfectibilité, cette irrégularité légère donnerait prise à la censure. Il faut donc redoubler de soins pour la faire disparaître.

Les Allemands cultivent les instrumens à vent aussi bien que nous. Les Italiens excellent dans l'exécution des compositions vocales. L'orchestre du Conservatoire de Paris était une merveille musicale; il possédait une réunion de violonistes bien précieuse, on la plaçait, avec raison,

au-dessus de toutes celles qui ont jamais existé. Imaginez l'effet que devaient produire cent archets et les divers instrumens à vent que demande l'orchestre, conduits et joués par des virtuoses à peine parvenus à l'âge où les passions se développent. Quelle force de sentiment! Quelle unité dans les résultats! Formés à la même école et par le même maître, puisque tous professaient les principes adoptés, ils semblaient n'avoir qu'une même pensée pour concevoir, un seul archet pour exécuter. Leur âme venait de recevoir les premières étincelles de ce feu créateur sans lequel il n'y a point d'artiste. Animés d'une noble ardeur, ils avaient déjà surpassé les modèles qu'ils se proposaient d'égaler. Leur exécution ferme, brillante et rapide nous présentait les compositions parées de leurs plus riches ornemens. Amateurs de la belle musique, vous qui vous consacrez au culte d'Apollon, c'est là qu'il fallait entendre les divines productions des Gluck, des Mozart, des Jomelli, des Sarti, des Méhul, des Chérubini, et surtout des symphonies de Haydn.

Ecoutez et admirez. Quel début! Quel accord ravissant! Quelle pompe majestueuse règne dans ce largo! L'allégro commence; toutes les forces de l'orchestre se déploient. Quels sons purs et éclatans! Quelle vigueur de coloris! Le passage

le plus rapide est attaqué par les premiers violons, les seconds s'y joignent ensuite, les basses se précipitent sur leurs pas ; le son est renforcé, mais il ne reçoit pas la moindre altération. Tout est coulé, piqué, nuancé avec une merveilleuse intelligence ; il semble qu'un seul ressort fait mouvoir tant de bras. Dans l'andanté, les sons du cor et de la flûte se détachent sur l'accompagnement doux et nourri ; le motif du finale se reproduit sans cesse pour nous offrir de nouvelles surprises. Des solos de flûte et de hautbois, de petits traits jetés avec art dans toutes les parties, les voix des instrumens qui semblent se fuir pour se réunir encore, tout cela présente mille beautés de détail rendues avec autant de grâce que de nerf, et qui font passer de la satisfaction aux transports de l'enthousiasme. Le silence a déjà succédé aux charmes de l'harmonie, et l'âme, doucement agitée, cherche encore dans le vague de l'air la trace fugitive de ses divins accens.

Pour bien rendre la musique, il ne suffit pas d'être habile sur son instrument et de connaître à fond la théorie ; il faut réunir, à ces précieux avantages, une âme de feu et un esprit subtil. Ce n'est pas ce qu'on dit, c'est la manière dont on dit, qui fait impression.

Ecoutez ce vieux fat contant son amoureux

martyre à la dame de ses pensées, il débite des madrigaux à la glace avec une chaleur factice. Son jeune rival lui succède et tient les mêmes propos. Mais que son expression est différente! Quelle unité dans les accens, le geste, les regards! Tout respire en lui la passion la plus sincère et la plus violente. Ces lieux communs surannés, ces niaiseries tant de fois répétées, s'embellissent dans sa bouche et prennent un air de nouveauté. Le premier faisait bâiller, on écoute celui-ci avec plaisir, il intéresse, il plaît, il séduit. Telle est la force de l'exécution : il faut être soi-même agité du sentiment que l'on veut faire éprouver aux autres.

Les moyens moraux et physiques de l'exécutant diminuent à mesure qu'il avance en âge. Les passions n'enflamment plus son cœur, il est donc inaccessible à l'enthousiasme, et son bras se refuse à tout ce qui demande de la force ou de la prestesse. Point de milieu, le délire ou l'ennui, voilà ce qu'un musicien trouve dans un orchestre. Après avoir admiré Haydn et Gluck pendant quarante ans, on finit par être insensible à leurs plus grandes beautés. Mais comme il faut vivre, et que les revenus d'un musicien sont ordinairement bornés, il lui importe de conserver son emploi. Il continue à jouer machinalement cette partie redite mille et mille

fois, et qu'il rendait jadis avec toute la fougue de la jeunesse et du talent. L'amour de l'art parsemait de roses une carrière dejà bien séduisante. L'illusion est détruite et le joug du métier se fait trop souvent sentir. Plus de rivalité et par conséquent plus d'émulation. Possesseur paisible d'une place de premier violon, il remplit sa tâche avec une froide exactitude.

Voyez ce vétéran de l'orchestre, la montre en main, il fait des vœux pour que le rideau se baisse et vienne mettre un terme à son travail. Un autre a pris son parti, et dort paisiblement sur le manche de son violoncelle, tandis qu'une légion de diables remplit la salle de ses cris furieux. D'autres font semblant de jouer, et se reposent sur leurs voisins du soin d'accompagner Polynice ou Renaud. Donnons de bonnes pensions aux vieux serviteurs, et remplaçons-les par de jeunes virtuoses du Conservatoire; nos orchestres, régénérés de cette manière, seront meilleurs qu'ils n'ont jamais été. On commence à sentir les avantages de ce changement au Grand-Opéra.

Rousseau, dans ses écrits sur l'ancienne musique française, a dirigé particulièrement ses traits satiriques sur la manière d'exécuter adoptée à l'Académie Royale. Il appelle le chef d'orchestre le bûcheron, à cause des coups redou-

blés qu'il ſrappait sur le pupitre avec un gros bâton de bois bien dur. Malgré la réforme que notre musique dramatique a subie, ce bâton existe toujours, mais avec des dimensions moindres, et celui qui le tient en main se contente de le promener dans l'espace, pour marquer les premiers temps de la mesure. Dès que le mouvement est bien senti et l'impulsion donnée, il abandonne les chanteurs et l'orchestre, jusqu'au moment où l'on aura de nouveau besoin de son secours pour hâter ou retarder la marche du discours musical.

Le bruit du bâton tombant à coups égaux sur le pupitre, détruisait l'illusion et contrariait l'amateur attentif. Ce vice d'exécution était inhérent aux compositions françaises du temps de Rousseau. L'orchestre suivait les chanteurs à la piste sans observer ni rhythme ni mesure; et, lorsqu'il se rencontrait quelque morceau d'une marche régulière, les symphonistes et les chanteurs étaient si surpris de se voir assujétis à la mesure, que leur chef ne pouvait les retenir dans le bon chemin qu'en leur marquant chaque pas.

Quoique l'Académie Royale de musique obéisse au bâton de mesure comme autrefois, les sarcasmes de Rousseau ne lui sont pas plus applicables que ceux qu'il a lancés contre la musique ſrançaise ne le seraient aux œuvres de Gluck et

de Méhul. On ne doit pas considérer le bâton, mais la manière dont il est employé. Lorsqu'il s'agit de faire mouvoir les grandes masses, qu'un chœur de chant doit partir du dehors, ou qu'une foule de danseurs attend dans la coulisse l'instant de s'élancer sur la scène, il faut nécessairement donner le signal du départ, le bâton de mesure se fait entendre alors. Ce signal, que les acteurs saisissent subtilement, est peu sensible pour les auditeurs, distraits par la pompe du spectacle. D'ailleurs l'orchestre donne, pour l'ordinaire, des sons plus éclatans dans ces occasions, ils couvrent le bruit désagréable du bâton, et lorsque le maître de musique se borne au seul geste, il n'est aperçu que de ceux qui doivent le voir. Le virtuose qui, à la manière des Italiens, conduit son orchestre avec le violon, n'est-il pas obligé de frapper aussi de temps en temps sur le pupitre avec l'archet pour éveiller l'attention des symphonistes, au début de l'air ou du chœur qui succèdent au récitatif ou au dialogue parlé?

L'orchestre de l'Opéra-Comique, et ceux de la plupart des théâtres de province, sont dirigés avec l'archet. Le maître de musique se place ordinairement au centre, en face du théâtre, et quelquefois à l'extrémité de l'orchestre, laissant le théâtre à sa gauche. Lahoussaye avait disposé

l'orchestre de Feydeau de cette manière, que M. Grasset a adoptée pour celui de l'Opéra Italien.

Le maître de musique a sous les yeux la partition de l'opéra qu'il fait exécuter, et, d'un coup d'œil, il embrasse toutes les parties. Les instrumens et les voix doivent porter à son oreille le résultat harmonique du tableau que le musicien a dessiné. Car une page de musique est réellement un tableau ; la figure et la position des caractères sont en rapport matériel avec la marche du motif musical; ils montent ou descendent, se prolongent ou s'arrêtent, selon que les sons doivent se porter à l'aigu ou au grave, donner une longue résonnance, ou laisser l'oreille dans un parfait repos.

La diversité des clefs, au lieu d'être un obstacle pour le lecteur, comme Monteclair, Lacassagne, Grétry, Framery ont voulu le prouver, lui sert de guide dans ce dédale, et l'aide puissamment à le débrouiller. En effet, si la partition d'un chœur, d'un double chœur, d'un finale, n'offrait qu'une seule clef, il faudrait mettre à chacune des vingt portées que réunit l'accolade, et à toutes les pages, la dénomination de chacune des parties, pour ne pas les confondre. Tandis que le seul aspect de la clef d'*ut*, troisième ligne, fait connaître la viole, et signale en

même temps les parties des violons, placées immédiatement au-dessus. La clef du basson sépare les clarinettes, les hautbois, les flûtes, des violons. Le cor, la trompette, se distinguent aisément par le défaut de dièzes et de bémols. Les clefs d'*ut* classent les voix selon leurs diapasons et donnent à l'œil des points d'appui sur lesquels il se repose, pour aller ensuite d'une partie à l'autre. Il ne saurait les confondre, puisque chacune a sa physionomie particulière.

En faisant ces observations, je suppose que les parties vocales et instrumentales sont écrites sur la partition dans l'ordre suivant :

Flûtes.
Hautbois.
Clarinettes.
Trompettes.
Cors.
Bassons.
Trombones.
Timbales.
Tambour et cimbales.
Triangle.
Beffroi.
1er Violon.
2e Violon.
Violes.
Dessus.

2e *Dessus.*
Contralte.
Tenor.
Bariton.
Basse.
Violoncelles.
Contre-basses.

Cette disposition me paraît la plus favorable pour le maître de musique et l'accompagnateur. Le quatuor de violons, fondement de l'orchestre, embrasse étroitement les parties vocales, et présente au bas de la page, dans le lieu le plus rapproché de l'œil, les objets du plus grand intérêt. Les parties de flûte, dont les notes s'élèvent toujours au-dessus des lignes, ne sauraient être mieux placées qu'en tête de la partition. Les autres instrumens à vent lui succèdent dans l'ordre de leurs diapasons, les timbales et les autres instrumens de percussion qui viennent les réunir aux violons sont précisément ceux dont les parties, peu chargées et souvent vides, laissent un intervalle qui sépare en quelque sorte le groupe des instrumens à cordes de celui des instrumens à vent.

Les éditeurs de musique, voulant mettre tous les ouvrages de chant à la portée des amateurs peu exercés, notent sur la clef de *sol* les parties de contralte, de tenor, de bariton, et même

celles de basse. Dans un duo, un trio d'opéra, les noms des interlocuteurs, la nature de leurs discours, indiqueront si telle ou telle partie doit être exécutée par un homme ou par une femme. Ces distinctions ne se rencontrent pas dans la musique sacrée, les nocturnes, les madrigaux, et toutes les pièces dont les paroles ont une parfaite uniformité. On marque bien en tête de chaque morceau que la première partie est destinée au dessus, la seconde au contralte, la troisième au tenor, la quatrième au bariton ou à la basse. Mais l'amateur sans expérience ne fait point attention à cela, il voit partout la clef de *sol*, il distribue par conséquent le chant à trois, à quatre voix égales. Il fait plus, trompé par la disposition des traits du tenor qui semblent s'élever au-dessus de tout, il n'hésite pas à donner cette partie à une dame, en disant que le graveur est un maladroit d'avoir interverti l'ordre des parties : car il est évident que celle qui tient les hautes régions de la mélodie est la première. Le voilà renversant l'édifice des nocturnes d'Asioli et de Blangini, changeant les tierces en sixtes et les quintes en quartes, sans se douter que ce tenor, dont on a transposé la partie en l'écrivant sur une clef qui n'est pas la sienne, donne l'octave basse des sons représentés par les notes, et que l'harmonie, irrégulière pour

l'œil, (puisque le second paraît y dominer le premier) se trouve en son lieu dès qu'une voix d'homme, exécutant les chants du tenor, vient les placer à leur véritable rang et les soumettre à ceux du dessus. Ce qui paraît une sixte à l'aigu n'est réellement qu'une tierce au grave. (*Fig.* 30.) Je ne condamne point cette transposition, je désirerais seulement, qu'une fois pour toutes, les amateurs voulussent bien se persuader que la gravité des sons peut seule amener l'ordre et la régularité dans les compositions, à l'exécution desquelles les voix de tenor et de basse doivent concourir. On devrait cependant conserver la clef de *fa* au bariton et à la basse. Les airs d'Œdipe, d'Atar, de Danaüs, d'Olkar, notés sur la clef de *sol*, ont un aspect déplaisant. Si cette transposition favorise le manœuvre, je n'assurerais pas qu'elle n'ait jamais contrarié un excellent lecteur.

On est convenu encore de se servir de la clef de *sol* pour la guitare et certains traits de violoncelle. Comme pour la voix d'homme l'oreille entend l'octave basse du passage noté.

Grétry propose de réduire à deux les sept clefs de la musique. Le nombre des clefs est égal à celui des notes, qui, par son imparité, fait rencontrer sur la ligne la note qui se trouve entre les lignes à son octave. Par ce moyen, on dit *ut*

sur toutes les lignes et dans tous les entrelignes; ce qui est indispensable pour la transposition.

Les sept clefs représentent encore avec exactitude les diapasons des sept voix, et donnent la faculté de renfermer dans les lignes les chants qui sont destinés à chacune d'elles (*Fig.* 31.). Depuis que l'on écrit la partie de bariton sur la clef de basse, presque toutes les notes en sont rejetées au-dessus des lignes; ce qui augmente le travail du copiste, et fatigue le lecteur.

Les personnes qui se livrent à la culture de la voix ou des instrumens peuvent se borner à la connaissance de deux clefs et même d'une seule: le système proposé par Grétry ne leur serait ainsi d'aucune utilité.

Quant au chef d'orchestre et aux pianistes accompagnateurs, qui doivent posséder également les sept clefs, nous avons déjà démontré que leur réduction ne servirait qu'à leur créer de nouvelles difficultés. D'ailleurs, avant d'être en état de conduire un orchestre ou de rassembler sous ses doigts les brillantes périodes, les accords harmonieux des Mozart et des Cherubini, on a déjà appris à lire, et la connaissance des clefs s'acquiert insensiblement par la pratique, sans qu'on en fasse l'objet d'une étude particulière.

Les hommes célèbres se plaisent quelquefois

à avancer certaines propositions dont ils sentent toute la vanité, la fausseté même, et qu'ils seraient les premiers à combattre, si tout autre avait osé les mettre en avant. Mais il faut avoir une opinion différente de celle des autres; et Grétry n'est pas le seul qui ait eu la manie des paradoxes.

Je ne devrais point m'arrêter à ceux de J.-J. Rousseau ; il est trop aisé de les réfuter : s'ils n'ont jamais été d'aucun poids pour les gens instruits, ils jouissent cependant d'une certaine considération dans les salons. On rencontre parfois de prétendus savans qui, ne se doutant pas que l'éloquent auteur du *Dictionnaire de Musique* fût un bien pauvre musicien, débitent avec une bonhomie risible, une part des erreurs que ce livre renferme. Croira-t-on que le projet concernant de nouveaux signes pour la musique, trouve encore des partisans ?

Sans prendre la peine de combattre un système aussi absurde qu'extravagant, je leur dirai que l'exécution de la musique demande tant de prestesse et de soudaineté, qu'il faut nécessairement parler à l'œil et non à l'esprit, en traçant sur le papier des figures dont l'élévation ou l'abaissement soient en rapport direct et matériel avec la mélodie. S'il fallait, à chaque signe, faire un calcul pour connaître si le chiffre 2, qui représente le *ré*, est une ronde, une blanche, une noire,

une croche, une double croche, une triple croche, etc.; et si ce *ré* appartient à la seconde ou à la cinquième octave, il n'y a pas de raison pour que le presto le plus rapide ne se changeât en un largo lourd et traînant.

Pour ne pas prolonger d'inutiles raisonnemens, j'invite les prôneurs du système de Rousseau à noter avec ses nouveaux caractères, ses chiffres, ses points, ses barres, non pas une partition, ni une sonate de piano, ce qui serait une vraie table isiaque, mais un air de violon ou de flûte avec quelques petites variations, et à le faire exécuter ensuite, s'ils trouvent quelqu'un qui puisse le *déchiffrer*.

FIN DU TOME PREMIER.

